

الدكتور
شلتاغ عبود شراد

مدخل
إلى النقد
الأدبي الحديث



دار الكتب
م
دار الكتب

مداخل

الى النقد الأدبي الحديث

مدخل

الى النقد الأدبي الحديث

الدكتور
شلتاغ عبود شراد

قسم اللغة العربية
كلية الاداب والتربية
جامعة سيها

حقوق التأليف والطبع والنشر محفوظة للناسر. ولا يجوز إعادة طبع هذا الكتاب أو أي جزء منه على أية هيئة أو بأية وسيلة إلا بإذن كتابي من الناسر.

الطبعة الأولى

١٤١٩ هـ - ١٩٩٨ م

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(١٩٩٨ / ٣ / ٤٤٧)

رقم التصنيف : ٨٠١,٩٥

المؤلف ومن هو في حكمه : شلتاغ عيود شراد

عنوان الكتاب : مدخل الى النقد الادبي الحديث

الموضوع الرئيسي : ١- الآداب

٢- النقد الأدبي

بيانات النشر : عمان / دار مجدلاوي للنشر

* - تم اعداد بيانات الفهرسة الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

دار مجدلاوي

عمان - الرمز البريدي: ١١١١٨ - الأردن

ص.ب: ١٨٤٢٥٧ - تلفاكس: ٤٦١١٦٠٦

المقدمة

مادة النقد الأدبي الحديث من المواد الهامة التي يدرسها طلاب قسم اللغة العربية. وهي مادة متفرعة تحتاج جهداً دائباً من الأستاذ والطالب معاً، ولا يجدي معها ما يمكن أن يقدمه الأستاذ من ملخصات أو مذكرات، كما أن توجيه الطلبة الى المصادر والمراجع غالباً ما يواجه صعوبات توفر هذه المصادر، أو قلة نسخها في المكتبة، فتكثر الشكوى، ويعم التبرم.

وبسبب من هذا فإن الوقوف عند عناصر التوصيف، ومحاولة جمعها بأسلوب وعرض يكون بين الأيجاز الشديد والاطناب المتوسع، يساعد الطلبة على الإحاطة بموضوعات النقد في هذا المقرر، ويوفر عليهم الوقت. على أن هذا لا يعفيهم من الرجوع الى المصادر من حين الى حين لمناقشة قضية أو إشباعها بحثاً. وذلك بتوجيه من الأستاذ وترشيد.

إن هذا الكتاب الذي بين ايدينا يطمح الى تحقيق هذا الهدف، ويحاول، ما استطاع، أن يجيب عن أهم قضايا النقد الأدبي الحديث من الناحية النظرية، مع اهتمام بشيء من الجانب التطبيقي الذي يمكن أن يكتمل بأوراق العمل الميدانية. فمن القضايا التي عالجها الكتاب (مفهوم الأديب والفن) قديماً وحديثاً، وهذه القضية من شأنها أن توسع من افق الطالب وتزوده بمعرفة جمالية تساعده على فهم العملية الإبداعية.

أما تحليل العمل الإبداعي نفسه، فهذا ما أجاب عنه الفصل الثاني، وهو بعنوان وظيفة النقد والناقد من خلال فصل (نظرية النقد).

ولقد اضطلعت الفصول الثلاثة التالية (تطور النقد لدى الغربيين، وملامح النقد العربي القديم، ونشأته في الأدب الحديث) بوضع المادة ضمن سياقها التاريخي أوريبيا وعربيا وهذه الفصول مكتفة غاية الكثافة، لأن صفحات محدودة غير قادرة على احصاء هذا الكم الهائل من النقاد، ورصد العدد الكبير من النظريات مع تعدد البيانات، وتعاقب العصور. ولكن ما لا يدرك كله، لا يترك جله، كما يقال.

أما الفصل السابع والثامن فنناقشنا نظرية الأنواع الأدبية في مجال الشعر

والنثر، ومن المعلوم ان لكل نوع شعري او نثري تاريخه وقوانينه، ولا يمكن لناسد، او سائر في طريق التربية النقدية الا ان يأخذ من هذه القوانين بطرف.

وكان لا بد للطالب الذي ينهي دراسته الادبية، وتهيأ لتوديع الدراسة النظامية، ان تكون له ثقافة نقدية تعدد للاطلاع والفهم، وتؤهله للتتق وتدرّس الأدب، وربما ترشحه ان يكون طالبا في الدراسات العليا في يوم ما. وهذه الثقافة النقدية المعاصرة توفر عليها الفصل التاسع من خلال عرض المذاهب الادبية الحديثة في الآداب الاوربية والأدب العربي الحديث الذي لم يستطع ان يعيش بمنأى عن تلاحق الثقافات واجواء التأثير والتأثير في العصر الحديث.

أما الفصل العاشر (مناهج النقد الأدبي) فبدا للمؤلف أنه ضروري في النقد التطبيقي، لأنه يعني انني قبل ان اقدم على دراسة اثر ادبي (شعر أو قصة أو مسرحية) لا بد أن اعرف المنهج الذي ادرس على ضوئه هذا الأثر وقد تعددت هذه المناهج في العصر الحديث، من منهج فني، الى تاريخي، الى نفسي، الى اجتماعي... وقد حاول هذا الفصل ان يلبي هذه الحاجة أو بعضا منها.

إن مؤلف هذا الكتاب لا يدعي لنفسه، ولا ينبغي له ان يدعي بأنه جاء بما لم تستطعه الأوائل، أو انه جمع كل ما يتعلق بالنقد من مفاهيم وقضايا، اوربية وعربية. وكل ما يطمح اليه من تأليف هذا الكتاب ان يحقق واحداً من الأهداف التي تولّف من اجلها الكتب. فهذه الأهداف ذكرها ابن حزم الأندلسي فقال: (التأليف المستحقة للذكر. والتي تدخل تحت الاقسام السبعة التي لا يؤلف عاقل عالم الا في احدها.... وهي: اما شيء لم يسبق اليه يخترعه، أو شيء ناقص يتمه، أو شيء مستغلق يشرحه، أو شيء طويل يختصره دون ان يخل بشيء من معانيه، أو شيء متفرق يجمعه. أو شيء مختلط يرتبه، أو شيء اخطأ فيه مؤلفه يصلحه).

ولو لم يكن لهذا الجهد الا محاولة جمع المادة المتفرقة في الكتب وجعلها في متناول الطلاب، لكفى صاحبه رضا عنه. أما ما يراه القارئ الكريم في أنه حق اكثر من هذه الغاية، أو قصر حتى في الغاية الاساسية، فاني لا املك ازاءه الا ان اقول هذا مبلغ جهدي (وفوق كل ذي علم عليم).

والله ولي التوفيق،

الفصل الأول

مفهوم الفن والأدب

الفن

لما كان الادب مادة النقد وموضوعه كان لا بد من التعرف على طبيعته ووظيفته، ولما كان الادب فناً من الفنون الجميلة المتعددة، فلا بد -كذلك- من الوقوف عند ماهية الفن وطبيعته ووظيفته وخصائصه بشكل عام، بحيث يشكل هذا الحديث مدخلاً مناسباً لدراسة النقد وتاريخه ومذاهبه ومناهجه.

والفن مصطلح واسع يكاد يتسع للفنون العملية كاللغة والتجارة والبناء، وربما من الحكم والإدارة، ولكننا نريد أن نقف عند المعنى الذي يشير الى الجانب الجمالي والوجداني الذي يمثل الفن ويعبر عنه الفنان.

ولقد اختلفت آراء الفلاسفة والمفكرين والنقاد في معنى الفن منذ القدم. فقد قال افلاطون بأن الفن تقليد أو محاكاة للطبيعة. وهو بهذا يغض عن شأن الفن، لأن المحسوسات في الطبيعة تقليد لـ (المثل) أو الفكرة، فيكون الفن عندئذ تقليداً للتقليد، فيبعد عن الحقيقة مرتين في رأيه.^(١)

أما ارسطو -تلميذ افلاطون- فقد رأى أن الفنان لا يقلد الطبيعة الظاهرة، وإنما هو يعبر عن حقائقها الثابتة ومبادئها التي تفسر وجودها، وهو يصور ما يجب ان يكون عليه الواقع، وليس ما هو كائن منه، والفن فوق هذا ليس نسخاً للطبيعة، بل ان الفنان، وهو يحاكي الطبيعة يصنع ما هو اجمل منها.^(٢) وهكذا يمكن فهم نظرية ارسطو في الفن على انه خلق وابتكار، أو أنه إعادة تحويل للواقع والسمو عليه. وليس تقليداً لا فضل فيه ولا مزية.

(١) نظرية الألب، شافيف عكاشه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط١، ١٩٨٤، ص

(٢) مقدمة في النقد الأدبي، د. علي جواد الطاهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط١، ١٩٧٩، ص ١٥.

ثم توالت الآراء والنظريات واختلفت في فهمها لماهية الفن، فمن نظرية تقول ان الفن تعبير عن الشخصية عبر الأحاسيس والمشاعر، إلى أخرى تقول بأنه انعكاس للحياة الاجتماعية وحركة الإنتاج والآلة، وإلى ثالثة تقول أن الفن نوع من الخلق الموضوعي الذي لا يمثل الذات أو المجتمع، بل إن بعض علماء النفس - مثل سيجموند فرويد، ذهب إلى الفن تنفيس عن الرغبات المكبوتة في اللاشعور، وعملية إعلاء وتعمام بالفريزة الجنسية^(١).

وترتب على هذا الفهم لماهية الفن موقف من غايته ووظيفته، فعددت الآراء في هذه القضية السابقة، ولكننا نريد أن نصنفها تحت عنوانين هما: اجتماعية الفن وعيئته، أو الفن للمجتمع، والفن للفن. ولكل من هذين الاتجاهين الكبيرين أخصاره وخصائصه، ولكل منهما مزاياه وأخطاره. فأهل الفن للمجتمع يصلون ما بين الفن وحركة الحياة وهموم الإنسان وقضاياها، ويعتدون الفن أداة من أدوات التغيير وتطوير الحياة والرفق بها، وهذه الإدارة وسيلة ضمن وسائل الإنسان المتعددة في البحث عن إنسانيته ومحاربة والعقبات التي تقف أمامه في حياته، سواء أكانت في الطبيعة أم للنظم الاجتماعية أم السياسية التي تحد من انطلاقه وحريته. وأهل الفن للفن يقولون بأن ربط الفن بالمجتمع يسيء للفن ويبعده عن طبيعته التي تتمثل في عبادة الجمال والتقلي بروائعه، بعيداً عن أية منفعة، لأن الفن وُجد للتدب به وننظر إليه لذاته دون أية غاية أخرى.

والحق أن الخطورة في كلا الاتجاهين تكمن في الغلو وذلك بالنظر إلى زاوية واحدة من زوايا الفن، وإهمال الزوايا الأخرى، فحين يهمل العنصر الجمالي يلقى الضوء على الوظيفة الاجتماعية فقط، تكون الخطورة في اجتماعية الفن، وحين يفصل الفن عن جذوره ومجتمعه ويبعد فيه الجمال لذاته تكون الخطورة في عيئته

(١) محاضرات في نظرية الألب، دسكري عزيز الماضي، دار البحث، قسنطينة، ١٤٠٤هـ، ١٩٨٤م، ص ٧ وما بعدها.

هذه ولا جدواه. وربما القرب الاتجاهاً في فهم حقيقة الفن ووظيفته كلما اعتدلاً،
ووفقاً بين فردية الفنان واجتماعيته في آن واحد.

الشرق بين العلم والفن:

إذا كان الإنسان ينقسم إلى قسمين هما الجسم والروح، بغض النظر عن علاقة
كل من هذين القسمين بالأخر، فلا بد أن تنقسم تلك التجارب المنقولة عبر الأجيال
إلى قسمين كذلك: قسم يختص بنقل للتجارب المادية للإنسان، وهذا ما يكون من
وظيفة (العلوم)، وقسم يتناول الحياة الروحية وهذا ما تؤديه (الفنون) على مختلف
أنواعها.

ولهذا لا يمكن الحديث عن التفاضل بين هذين العنصرين في حياة البشرية
ورقيها عبر العصور، فلقد كانت للفنون فوائد جمة للبشرية منذ عصور طفولتها
الأولى، وفي مراحل حياتها البدائية السانجة، حيث كان للفن تعبيراً عن حالات
الفرح أو الحزن التي تعترئها في أجواء صراعات من أجل البقاء والحياة، ومن أجل
تفاعلها والتسامح مع ما حولها من أشياء حسية، أو كيانات حيوانية، بل من أجل
تعايشها مع أبناء جنسها من البشر، أو تكليفها مع ذاتها، وما فيها من غموض
وصراعات، أو ما فيها من إشراق أو تطلعات. ولقد عبر الإنسان عن ذلك كله عبر
الرسوم التي تركها في كهوفه و على جدران بناءه وأحجاره، وعبر الأداءات
المسرحية الأولى التي كانت على شكل رقص جماعي معبر عن ثمار الكدح اليومي
الشاق^(١).

إن البشرية في مسيرتها التاريخية اللاحقة، وفي تناميها و رقيها المستقبلي لا
يمكن أن تعتمد على عنصر واحد من عنصري الكيان الإنساني (الجسد والروح)، أو
ما مثلها أو يعبر عنهما من العلم والفن، وأنها مثلما لا يمكنها الاستغناء عن العلم

(١) تنوق الأدب، طريقه، ومساقله، د. محمود ذهني، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ب ط

ووسائله، فإنها لا تستغني عن الفن ومظاهره. وإذا كان الناس يخلطون في توجهاتهم العلمية حسب اختصاصاتهم من مقبل على علوم الطب، إلى آخر مختص في الكيمياء أو الفيزياء أو الميكانيكا، فانهم يكادون يتساوون في الوقوع تحت تأثير الفن والاستجابة الدواعيه. ولهذا فالفن ضرورة من ضرورات الحياة للإنسان، وأنه تعبير عن نزوعه إلى فهم ذاته، والتعمق في فهم إنسانيته وفهم علاقتها بما حوله من الوجود. وإذا قيل هل يمكن للبشرية أن تعيش على العلم وحده دون اعتبار للفن، قيل: (إن ذلك ضرب من المحال، لأن العلم والفن هما الفرسان اللذان يجران عربة الإنسانية، فلا بد لهما من التوازي والتكافؤ والتعاون والا اختل سير العربة، وقعدت اتزانها، أو قل فقدت الإنسانية بشريتها، وعادت في الاقتراب من الحيوانية)^(١)

هذا من حيث ضرورة الفن للحياة البشرية. أما من حيث أداء الإنسان للعلم وأدائه للفن، أو الفرق بين العالم والفنان فإن كلا منهما يعبر عن الحقيقة التي هي نفاذ من ظواهر الأشياء إلى بواطنها وإعماقها، ولكن لكل أدائه ووسائله، فإذا كان للعلم أدواته المادية من أرقام ومختبرات وخرائط، ومتاحف، ومعامل وتحليلات، فإن للفن وسيلته في البحث عن الحقيقة، ألا وهو الجمال.

ولكل في العالم والفنان قدر مشترك من الجهد والأداء والاتقان ولكن وراء جهد الفنان واتقانه ذوق وإحساس وفردية ووجدان وتمثل في مظاهر الجمال وبواطنه. ووراء جهد العالم منطق وحدود وضوابط ومنافع.

وإذا كان للعلم غاية واحدة هي المنفعة والرقي بالحياة المادية والإنسانية إلى مدارج أعلى عبر المسيرة البشرية، فإن للفن غاية مباشرة هي (التأثير في النفس بإيقاظ الخيال أو تحريك الوجدان، أو توجه العاطفة عن طريق الإدراك الحسي)^(٢)، وغاية غير مباشرة هي توجه الإنسان إلى المثل العليا وتنمية ذوقه الفني وبكلمة

(١) المصدر نفسه ص ٣٥.

(٢) في النقد الأدبي د. عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٧٢، ص ١٥.

موجزة: إذا كان العلم يكمل الحياة، فإن الفن هو الذي يجعلها...

ويعد هذا هل يمكن الحديث عن تعريف الفن؟

فعلى الرغم من أننا لا نميل إلى البحث عن التعريف الجامع المانع، لما فيه من افتعال وضبط لمعالم الفن التي تتأبى على الضبط لارتباطها بالنفس الإنسانية التي لا يكاد يدرك منها إلا أثارها، ومع ذلك فإننا نسجل من التعريفات الكثيرة للفن تعريف الدكتور محمد النويهي الذي يقول: (الفن هو الانتاج البشري الذي يعبر عن عاطفة منتجة نحو الوجود وموقفه منه تعبيراً منظماً مقصوداً يثير في متلقيه نظير من أثاره الوجود في منتجه من عاطفة وموقف)^(١)

من خلال هذا التعريف يمكن التعرف على الخصائص الرئيسية للفن وهي:

أولاً:

إن الفن نشاط خلاق، وليس نقلاً حرفياً للطبيعة أو الحياة الإنسانية. بمعنى أنه يتناول الطبيعة والحياة بالتعديل والتنظيم، ويضيف إليها من ذاته وكيانه الإنساني ما يضيف عليها جمالاً فوق الجمال الذي هو فيها. فمناظر شجرة مرسومة بيد فنان بارع يثير في نفسك أكثر مما يثيره مناظر الشجرة في الطبيعة، لأنه الشجرة في الطبيعة زائداً روح الفنان ولحساسه بالجمال. وبهذا تصح مقولة: إن الفنان يجعل الطبيعة.

ثانياً:

أن جوهر الفن يقوم على التعبير عن عاطفة الإنسان وموقفه الوجداني من الوجود، لأن انتاج الفن نوع من أنواع الانفعال أمام مظاهر الوجود، وإذا كان العلم يحلل الظواهر الطبيعية ويدرس مكوناتها، فإن للفن يسجل ما تثيره فيه ظواهر الطبيعة من أحاسيس وعواطف.

(١) في النقد الأدبي الحديث، مطلقات وتطبيقات، د. فائق مصطفى، د. د. عبدالرضا طي،

منشورات جامعة الموصل، العراق، ط١، ١٤١٠هـ - ١٩٨٩م ص ١٤.

ثالثاً:

الانفعال في الفن يصاغ في قالب يعبر عن مهارة الفنان وموهبته، مما يضمن للتعبير الخلود والديمومة. وفي هذا القالب تظهر القصيدة والتنظيم. وهذا يفترق فيه الفن عن الانفعالات الغريزية التي يشترك فيها الناس جميعاً.

رابعاً:

عنصر التوصل عنصر آخر يضاف الى عناصر الفن، وهو انه يثير في نفوس المتلقين نظير ما اثير في نفسه، وهو يعاني تجربة من التجارب، او يسجل تأثره بمنظر من مشاهد الحياة^(١). ورهافة الاحساس التي امتاز بها الفنان عن سائر البشر تصبحها قدرة على نقل هذا الاحساس الى الآخرين، وبث العذو في نفوسهم. وهل يستطيع الانسان العادي ان ينقل احساسه الى نفسك، الا اذا ملك ادوات الفن وقدرته على التأثير. وحينئذ يصير فناً...

أريت إلى ذلك الفنان الذي رسم معركة أنطاكية بين الفرس والروم على إيوان كسرى كيف بث إحساسه في رسمه وجعل فيه ما يشبه السحر الذي ينتقل بعدواه إلى المشاهد حتى أن إنساناً ذا حساسية شعرية عالية مثل البحري عبر عن هذا التأثير بقصيدته السينية الرائعة التي وصف بها إيوان كسرى وتلك الرسوم المنقوشة على جدرانه. وظاهرة التأثير والتأثير بين الفنون الجميلة ظاهرة مطردة، فقد يتأثر رسام بأثر شعري، أو يتأثر شاعر بأثر موسيقى وبالعكس^(٢) وإذا كان الفنان قادراً على نقل إحساسه بسهولة الى المتلقى العادي، فالفنان الآخر المتلقى أولى ان يكون موضعاً للتأثير والاستجابة.

(١) المصدر السابق، ص ١٧.

(٢) ينظر (استهلام الفنون الجميلة في الشعر العربي المعاصر في النصف الاول من القرن العشرين). ورسالة ماجستير لاحمد سالم عبد الحميد، نوقشت في جامعة سيها عام ١٩٩٣. وينظر ديوان البحري، دار المعارف بمصر، ١٩٦٣، ط ٢، ص ٤٧.

وبسبب من هذا التأثير أو نقل العدوى وجدنا نقاد الفن يكادون يتفقون على معايير الفن، ألا وهو التأثير الوجداني الذي يبعثه فينا الفن، وإن اختلفوا في المصطلحات فمن قائل بشعور (الغبطة) الى آخر يقول انه يراه في (الانبهار)، وثالث يراه في النشوة^(١).

إن تعبير الفنان عن ذاته، إنما هو تعبير عن ذات الانسان الذي يركد في اعماقه واعماقنا جميعا، والفن وإن عبر عن ذات واحدة فهو يهدف الى اشراك اكبر عدد من الناس في التمتع في الأثر الفني. يقول الدوس هكسلي: "إن احد ردود الفعل الطبيعية التي تعترينا عقب قراءتنا لمقطوعة جيدة من الأدب يمكن أن يعبر عنه بالمسلة الآتية: هذا هو ما كنت اشعر به وافكر فيه دائما، ولكنني لم اكن قادرا على ان اصوغ هذا الاحساس في كلمات حتى ولا لنفسي^(٢) .

وبهذه القدرة على التأثير يمكننا أن نقول مع الدكتور محمود ذهني أن الفنان هو الشخص الذي يتميز بالفترات التالية: نقة الادراك الحسي والتصور والتخيل، والحساسية العالية في الشعور والوجدان، والتجارب الواسعة للمخترعات الشعرية واللاشعورية، وتحويل هذه التجارب الى آيات فنية جميلة، فضلا عن النزعة الدائمة الى التجديد والخلق والانتقان المتمكن لاداة التعبير الفني الذي يفضلته والارتباط القوي بالمجتمع بحيث يصبح هذا الارتباط جزءا من عملية الابداع ذاتها^(٣).

ومن الجدير بالذكر، ونحن نتحدث عن الفن، ان نيشر الى أنواع الفنون التي تندرج تحت اسم الفنون الجميلة وهي:

(١) في النقد الأدبي، د. عبدالعزيز عتيق، ص ١٤.

(٢) قضايا النقد الانبي المعاصر، د. محمد زكي العضموي، للشركة المصرية العامة، الاسكندرية، ط١، ١٩٧٥، ص ٥.

(٣) تنوع الأدب ص ٦٩.

١- الموسيقى.

٢- الأدب (الشعر، القصة، المسرحية...).

٣- الرقص التعبيري.

٤- الرسم (وهو ما استخدم فيه القلم أو الفحم فقط).

٥- التصوير (وهو ما استخدمت فيه الألوان والاصباغ).

٦- النحت.

٧- العمارة.

وواضح ان هذا التقسيم للفنون يقوم على اساس الاداة التي يستخدمها كل فن. ولقد حاول نقاد الفن ان يقسموا هذه الفنون الى مجموعات متفكة في الخواص، بين الرسم والتصوير والنحت والعمارة على اساس المساحات والسطوح، وجعلوا الموسيقى والأدب والرقص قسما يعتمد على الايقاع. ولكن هناك فرقا واضحا بين هذه الفنون جميعا وبين الادب، وهو انها تستخدم في خلقها الحواس العضوية، بينما يستخدم الادب القدرة الذهنية عبر وسيلة الكلمة، كما ان الفنون جميعا يمكن فهمها من لدن جميع البشر، ولكن الأدب لا يمكن فهمه الا من خلال اللغة التي عبر فيها^(١).

وستتضح الفروق اكثر عند حديثنا عن الأدب في الصفحات الآتية.

الأدب:

وإدائه

فلنا ان الأدب فن من الفنون الجميلة إلا انه يختلف عنها وفي وسيلته^{بريه} حياته (اللغة). وتكاد التعريفات التي وضعها النقاد للأدب تجمع على الاهتمام بهذا العنصر

(١) المصدر السابق ص ٤٠.

بالإضافة إلى العناصر الأخرى المكونة للتعريف.

فإذا كان أي نوع من الفنون الجميلة هو تجربة شعورية في صورة موحية، فإننا لا بد أن نضيف ونحن نتحدث عن الأدب: (قوامها اللغة). ولهذا نجد الدكتور محمد مندور يعرف الأدب بأنه (كل ما يثير فينا بفضل خصائصه احساسات جمالية او انفعالات عاطفية أو هما معا)^(١).

وهذا التعريف يتضمن الخصائص الرئيسية وهي الصياغة الخاصة التي تتمثل بطريقة الأداء اللغوي عبر الشكل الفني من شعر أو قصة أو مسرحية أو مقالة، وتعميق الاحساس الجمالي عبر النظر إلى الكون والانسان والحياة بمظاهرها المادية والمعنوية، ولخيرا لا بد أن يكون هذا كله من خلال التعامل الوجداني الاتحادي ينقل الأديب ما اعتمل بداخله إلى المتلقي، ويحدث فيه الهزة الشعورية التي احس بها.

وعلى هذه المعاني تنور تعريفات النقاد الآخرين للأدب، وإن وجدنا من يؤثر هذا العنصر أو ذلك على غيره، أو يلقي الضوء على زاوية معينة من زوايا الأدب ويضخمها على حساب الزوايا الأخرى. فالأدب عند الناقد الايطالي كرونشيه، مثلاً، هو (حدس). وفي هذا التعبير أو المصطلح دلالة بالغة على عنصر الذات الفنية التي تصهر الوجود كله عبر مخيلتها وتبرز وجودا جديدا اخذا^(٢).

والأدب عند ادب عربي كتوفيق الحكيم خلق وابتكار، ويشرح معنى الخلق هذا بقوله: (ليس الابتكار في الادب واللحن ان تطرق موضوعا لم يسبقك اليه سابق، ولا ان تعثر على فكرة لم تخطر على بال غيرك، انما الابتكار الأدبي والفني هو ان تتناول الفكرة التي تكون مألوفة للناس، فتكسب عليها من ادبك وفنك ما يجعلها تنقلب خلقا جديدا يبهز العين ويدهش العقل، وان تعالج الموضوع الذي كاد يبلى بين اصابع السابقين. فإذا هو يضيء بين يديك وبروح من عندك... انه الكسوة المتجددة

(١) الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، القاهرة، ب ط ١٩٨٠، ص ٤.

(٢) قضايا للنقد الادبي المعاصر ص ٢٩.

لكعبة لا تتغير^(١) . وهو بهذا يعنى بجماليات اللغة وسحر الخيال في إبداع العمل الأدبي وصياغته.

ولا يعنى حديث النقاد عن الشكل وللصياغة او عناصر الجمال والخيال، ان المعنى او الفكرة ليست عنصرا من عناصر الأدب، ولكن معنى هذا أن الفكرة ليست مناط العمل الادبي، وليس وكذا لأديب ان يبحث عن الافكار الجديدة او الافكار التي تلاقي رواجاً في المجتمع، بل براعته في الانفعال بالفكرة سواء اكانت قديمة ام جديدة، وبراعته تلبيسه في ابراز الفكرة الثوب الذي يجعلها جذابة مؤثرة فكم من فكرة غير مستساغة لخلها الانبياء الى الحياة عبر وسائلهم الساحرة. فما كانت افكار من مثل الافكار الوجودية ان تسال الى الضباب سواء في لوربا او بعض البلدان العربية، لو لا مسرحيات جون بول سارتر التي فالت في تأثيرها كل ما كتبه عن الفكرة من مؤلفات فلسفية مثل (الوجود والعدم) وغيره. وهذا بغض النظر عما في الافكار الوجودية من صحة وصواب.

واذا كان الامر كذلك، فليكن سبيلنا الى افكارنا الانسانية النبيلة، وهو اداة الأدب العالي، واللغة للتصويرية، والاقناع المؤثر، وليس الصراخ التقريري المباشر، فصراخ مثل هذا سوف لا يترك اثره الا في اللحظات الآتية، بينما تبقى آيات الأدب تحفر في اخاديد الوجود حتى تغير مسارها، وترسم للانسانية مناهج حياتها وتهذب مشاعرها ولحاسيسها.

وسوف تكون لنا وقفة عن اداة الادب الاولى (اللغة) وطاقتها التعبيرية، وقدرتها على الایحاء والتوصيل، عندما نتحدث عن عناصر الادب بشيء من التفصيل في الفصل الثاني.

اما الآن، فلنقف عند معنى كلمة (ادب) في حدود لغتنا العربية فهي ذات منشأ مادي فكلمة (مأبئة) الدالة على الوليمة قد انتقلت من دلالتها المادية في العصر

(١) فن الأدب، مكتبة الأدب، القاهرة، ب ط ب ت، ص ١١، ١٠.

الجاهلي الى الدالة المعنوية في العصر الاسلامي، فصارت تعني الاخلاق او الصفات النبيلة، وربما صارت تعني التعليم، كما يفهم من النصوص المأثورة في عصر صدر الاسلام. خاصة الحديث النبوي الشريف (ابني ربي فأحسن تأديبي).

وفي العصر الأموي يتأصل المعنى التهذيبي لمادة الادب ويصير يؤدي معنيين اثنين: أحدهما: المعنى التهذيبي الخلفي الدال على الشمائل الكريمة. والثاني: المعنى التعليمي القائم على رولية الشعر والنثر، وما يتصل بهما من انساب واخبار وامثال^(١).

اما في العصر العباسي فقد اتسعت الفكرة للدلالات والمعاني التالية:

- ١- المعنى الخاص وهو الشعر والنثر وما يتصل بهما من اخبار وانساب.
- ٢- المعنى العام الذي يتناول المعارف الانسانية، والآثار العلمية وربما اتسع هذا المعنى الى الانواع الاخرى من الفنون، ويشمل الظرف والاتباق.
- ٣- العلوم الأدبية وما يتصل بها من لغة ونحو ونقد، وما يصلحها من علوم شرعية لتفسير القرآن وعلوم الحديث والفقه.
- ٤- ادب النفس واتسع هذا المعنى الى آداب المناصب والحرف، وقد الفت في هذا المجال كتب كثيرة من مثل ادب القاضي، وادب النديم، وادب الدين والدنيا، وادب الصوفية، وادب البحث والمأظرة^(٢). ثم اخذ يضيف ليشمل الشعر والنثر الفني وما يفسرهما من الاخبار والانساب خاصة بعد ان استقل النقد الأدبي وعلم البلاغة عن الادب في القرن الخامس الهجري، وعاد الى الاضطراب ثانية على يد ابن خلدون في القرن الثامن الهجري^(٣)، حتى اذا ما دخلنا العصر الحديث واتصلنا بالحضارة

(١) اصول النقد الأدبي، احمد الشاوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٢ ص ٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٩٤٨.

(٣) في النقد الأدبي، د. عبدالعزيز عتيق، ص ٣٩.

الأوربية، وتأثر ادبينا بأدائها ونقداء، فكان شيء من الدقة والتخصص في فهم الأدب، ماهيته ومصدره وطبيعته ووظيفته كما لاحظنا وكما سنلاحظ في صفحات هذا الفصل، وفي فصول هذا الكتاب.

ولا غرابة أن يكون الحديث الذي قيل عن ماهية الفن وطبيعته ووظيفته يقال أيضا عن الأدب، لأنه جزء من الفن، كما أشرنا، وعلى الرغم من تشابه تلك القضايا، فلا بأس عن الحديث الموجز عن وظيفة الأدب لما فيه من اقتراب من عالمه. فمهما قيل عن مذهب الفن للفن ومدارسه من رمزية وسريالية ودادائية، فإنه يبقى لارتباط الأدب بالحياة والمجتمع وتعبيره عنهما مفهوم لا يقاوم. بل أنه حتى تلك المذاهب التي فصلت الأدب عن الأهداف الاجتماعية والأخلاقية لا تنفي أن يعبر الأدب عن تلك الأهداف أو يحكسها، ولكن هذه المرحلة تكون تالية لمرحلة الإبداع وليست سابقة لها. بمعنى أن الأدب لا يوظف مسبقا لهذه الأغراض الاجتماعية الأخلاقية. والحق أن الأدب لا بد أن يعبر عن معنى ولا يخلو هذا المعنى -أيما كان طابعه- أن يكون صورة من صور الحياة، يستطيع المتلقون أن يفهموا منها ما يفهمون، ويوظفوها لما يؤمنون به من مبادئ، أو يحذوها أدوات لما يريدون محاربته من مبادئ!!

ولقد كثر حديث النقاد عن وظيفة الأدب، حتى صار وظائف متعددة. فالاستاذ أحمد الشايب يذكر منها تصوير الأدب لما في نفس الإنسان من أفكار وعواطف ونقلها إلى القراء ليعينهم على فهم الحياة، ويوقظ مشاعرهم، وحملة لمهمة تنقيف الناس بما تمثلى به كتب الأدب شعره وقصصه وصحافته من معارف وفلسفات صيغت بالصياغة التي تقربها إلى الناس. والأدب فوق هذا تكون له العقائد الدينية والنهضات السياسية والاجتماعية لأنه أسستها الذي يسبقها، وروحها التي تنفذ إلى أعماق القلوب، قبل أن تستجيب هذه القلوب إلى مقولاتها في السياسة والاجتماع. فضلا عن هذا، فإن الأدب وسيلة للاستمتاع بجمال الطبيعة وجمال الحياة والنفوس^(١).

(١) أصول النقد الأدبي، ص ٧٦-٨٢.

والأدب عند الدكتور محمود ذهني وسيلة لنقل التجارب الإنسانية، والذكاء لروح التوثب والتقدم، وربط لمشاعر الجماعة البشرية وأهدافا وارتقاء بالفرائز الإنسانية وترقيتها، فضلا عما فيه من تسلية وترفيه^(١).

وعلى هذا المنوال اتجهت أغلب آراء النقاد من أوريبيين وعرب، مع علمنا بوجود مذاهب، وآراء نقدية فردية تتطرق في عزل الأدب عن الحياة، وجعله خلقا قائما بذاته، ليس له هدف إلا في ذاته.

والحق أن ذاتية الأديب لا تبعد به عن ارتباطه بالحياة والمجتمع، ذلك لأن تعمق الأديب في ذاته إنما هو تعمق في الذات الإنسانية، فعلى الرغم من التباين الذي يميز إنسانا عن آخر، (فإن فينا إنسانا واحدا يتمثل في هذا المخلوق المحدود الطاقات اللامتناهي للرغبات والنزاعات، هذا المخلوق الضعيف جدا، والقوي جدا، والعاجز أشد العجز، والقادر أشد القدرة، يتمثل في هذه الذات الإنسانية التي تفرح وتحزن تخاف وتقلق، تنتصر وتهزم، تحب وتكره. والفنان وحده هو القادر على التعبير عنها حتى ولو فصلنا بينه وبين العالم المحيط به، وحتى ولو كان منفردا في جبل، أو منعزلا في صحراء

خلت لي أصبحت بين الناس وحدي فإذا للناس كلهم في ثيابي^(٢)

فليس ثمة انفصام بين الأديب والإنسانية، لأنها راقدة في كيانه واكتشافه لذاته اكتشاف لها. ولا ادل على هذا الارتباط من اللغة ذاتها، وهي أداة الأدب الأولى، وهي أداة اجتماعية وفردية في آن واحد. ومهما كان للأديب من خصوصية وتفرد في تعاملها معها فإنها تبقى أداة توصيلية معبرة عن تاريخ الجماعة وخصائصها القومية وإحاسيسها وأسرار عبقريتها.

(١) تنويع الأدب، ص ٣٤.

(٢) قضايا للنقد الأدبي المعاصر، ص ٦.

ومهما قيل عن مصدر الالهام في الادب سواء اكان آلهة للفنون Muses كما هو الحال عند الإغريق والرومان، أو شياطين وجنا لدى العرب، فإن النقد الحديث يميل الى الاستفادة من انتجازات علم النفس وتحليلاته للقدرات العقلية لدى الانسان، خاصة عنصر الموهبة والابداع والتخيل.

ولهذا يمكن ان يجيب علم النفس عن السؤال الذي نلقيه دائما: كيف ينتج الأديب ادبه.؟

يرى علماء النفس ان عملية الانتاج الادبي تمر عبر مراحل من التفاعلات العقلية الشعورية تنحصر بما يلي:

١- الإدراك الحسي: وهذا ما يتم من خلال الحواس المألوفة من حاسة البصر والسمع واللمس والشم والتذوق.

٢- ما بعد الإدراك: لا تقف قدراتنا العقلية عند ادراك الاشياء بحواسنا، بل ان باستطاعتنا ان نعرف تلك الاشياء او ندركها بغير الحواس، وفي هذه الحالة تسمى تلك الاشياء المدركة (صورا ذهنية) وهذه الخاصة الانسانية تسمى (التصور) أي القدرة على استحضار صور ذهنية للمدركات الحسية التي سبق ان تعرفنا عليها.

ولم تقف قدرتنا العقلية عند حد الإدراك الحسي او التصور، بل تتعداه الى مرحلة جديدة لا تكفي باسترجاع الصور الذهنية، كما هي وانما تغير فيها وتبدل حسب هواها وارادتها، وهذه العملية تسمى (التخيل)، والتخيل على انواع، كما سيمر علينا عند حديثنا عن عنصر الخيال في العمل الأدبي.

٣- الوجدان: كل ادراك حسي يتبعه شعور بذلك الشيء الذي ادركناه وهذا الشعور قد يكون شعورا بالسرور او بالألم، ومع تكرار التجربة مع الشيء الواحد يكون ما يسمى بالعاطفة، فان كان هذا الشعور يولد شعورا باللذة دائما تكونت نحوه عاطفة الحب، وإن كان يسبب لنا الألم تكونت عاطفة الكره. ثم تنتقل هذه العواطف من الاشياء المادية الى المعنويات المطلقة.

٤- النزوع: وهو الاتجاه الى العمل كمرحلة ايجابية نتيجة للعمليات العقلية السابقة من ادراك او وجدان^(١).

وهذه العمليات تتم عبر عوامل معقدة من المكتسبات الوراثية والفطرية والمكتسبات المرتبطة بالبيئة والمجتمع، وما لها من علاقة بالمران والدربة والمستويات العلمية. وكل هذا يدرس في مجاله من علم النفس، وبهمنا منه ما له صلة بعملية الانتاج الأدبي.

وفي آخر هذا الفصل نود الاشارة الى الفرق بين موضوعات دراسة الادب اصلتها بما نحن فيه من دراسة. وهذه العنلويون هي: تاريخ الأدب، ونظرية الأدب، والنقد الأدبي.

ان المؤرخ للأدب يتعامل مع النصوص الأدبية ليبين ظروفها والملابسات التي احاطت بها وبمبدعها وبحياتها الخاصة. اما الناقد فتعامل مع النص ليبين مواطن الجودة والرداءة فيه، ويظهر انفعاله ازاءه، وقد يصدر حكما أو تقويما له.

ويختلف عمل المنظر الأدبي في انه لا يصدر حكما، او يعبر عن مشاعره، وانما يستتبط مبادئ عامة شاملة تبين حقيقة الأدب وماهيته ومصدره ووظيفته وصلته بالمجتمع^(٢).

ولا يعني هذا ان هناك حدودا صارمة بين تاريخ الأدب ونقده ونظريته، بل يتأثر كل واحد منهما بالآخر، ويغني بعضها بعضا، ولهذا ترى كثيرا من مفاهيم نظرية الأدب تتسلل الى صفحات هذا الكتاب.

(١) ينظر في تفصيل الحديث عن هذه العمليات العقلية، تنوق الأدب، ص ٤٣-٧٠.

(٢) محاضرات في نظرية الأدب، ص ١١.

الفصل الثاني

عناصر الأدب الأربعة

إذا كان الكيان الانساني مزيجا من العقل والاحاسيس والمشاعر، فإن الأدب تعبير عن هذه العناصر مجتمعة، ولكن بعض هذه العناصر قد يطغى على بعضها الآخر، تبعا لنوع التجربة الانسانية، وتبعا للنوع الأدبي الذي يختاره الأديب للتعبير عن تجربته. ونحن إذ نتحدث عن هذه العناصر كلا على انفراد، فبدافع التوضيح وبيان نسبة كل عنصر وهو يتفاعل مع العناصر الأخرى.

وهذه العناصر هي: العاطفة والخيال والفكرة والاسلوب بما فيه من لغة وإيقاع وبناء.

أولا العاطفة:

وهي عنصر اساسي من عناصر التجربة الأدبية، بل هي جزء من كيان كل انسان، سواء أكان ادبيا أم غير أدیب، ولكنها لدى الأديب مجسدة من خلال أدوات تعبيرية معينة قوامها اللغة والتخيل والإيقاع والبناء العام.

ولقد عرف النقاد العرب القدامى أهمية العاطفة من حيث هي جزء من عناصر الشعر الجيد، ومن حيث دوافعها ومثيراتها، ولكنهم لم يسموها بهذا الاسم، وإنما تحدثوا عن دوافعها وأثارها. وقال ابن قتيبة: (وللشعر دواع تحت البطيء وتبعث المتكلف، ومنها الطمع، ومنها الشوق، ومنها للشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب)^(١). وقال ابن رشيق: (قواعد الشعر اربع: الرغبة والرغبة والطرب والغضب. فمع الرغبة يكون للمدح والشكر، ومع الرغبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون التثني والنسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعيد والمقاب للموجع)^(٢). والعاطفة هي التي تميز الأسلوب الأدبي العلمي

(١) الشعر والشعراء، ج١، ص ٧٨، وينظر في النقد الأدبي، د. عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٧٢، ص ١٠٢.

(٢) العمدة في محاسن الشعراء وأدابه ونقده، ابن رشيق، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م ج١ ص ١٢٠، وتنتظر ص ٩٥ كذلك.

بالاضافة الى عناصر الأسلوب الأدبي الأخرى، فهي التي تجعل الأدب مختلفا عن العلم بما لها من ارتباط بشخصية الأديب وتجربته الذاتية، وبما لها من ثبات وخلود، بينما تتغير الحقائق العلمية من حين الى آخر. بل ان الحقائق العلمية يمكن ان تكون مادة للكذب حين يعبر عنها تعبيراً أدبياً. والتاريخ نفسه يمكن ان يكون ادبا شريطة ان تمسه العاطفة ويمتزج بشخصية الأديب وبنظراته الخاصة للحياة^(١).

واذا كان الأديب يصدر في تعبيره عن انفعال بمظاهر الحياة الطبيعية والبشرية، فان القارئ المتلقي للكذب يتجاوب مع الأديب وينفعل بأثره حسب استعداده وحسب ارتباط التجربة بحياته ومزاجه وموقفه من الحياة والانسان.

وبشكل عام فإن الأثر الذي لا يثير فيك احساسا او لذة ولا يدفعك الى تلمي مظاهر الجمال، او لا يثير في ذاتك ملكة التثوق بما فيها من استحسان او استهجان، فن مثل هذا الأثر لا يعد ادبا، بل يلحق بنماذج المعارف والتجارب والاخرى.

والعواطف لا يعبر عنها تعبيراً عائما خاليا من الارتباط بالفكرة او الموقف، بل هي مرتبطة بالمثل الأعلى للانسان. واذا كان الانسان يعبر عن شعوره ازاء الحق والخير والجمال، فان هذا الشعور يترجم عن تعلقه بالمثل العليا التي لا يخلو منها كيان انسان.

ومن المعلوم ان العواطف في النفس البشرية متعددة، فمنها عاطفة الحب ومنها عاطفة الكره بما يتفرع من هاتين العاطفتين من عواطف اخرى كالخوف والغضب والرجاء، وبما يتعلق منها بالفرد ذاته وما يتعلق منها بالجماعة والقوم والانسانية.

ونظرا لما للعاطفة من تأثير على السلوك البشري نجد الله سبحانه وتعالى ينزل على الانسانية كلاما تتفعل به النفس وتستجيب لأوامره ونواهيه. قال تعالى: (الم يئن للذين آمنوا ان تخشع قلوبهم لذكر الله)^(٢). ولو أن هذا الكلام الالهي لم

(١) النقد الأدبي، احمد أمين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٨٣، ص ٢١.

(٢) سورة الحديد، آية ١٦.

يصغ صياغة أدبية، ولم يأت مفعما بالمشاعر والعواطف، لما استجابت النفس لما فيه من توجيهات تربوية، ولما اذعنت لأحكامه وتشريعاته. ويمكنك ان تتابع الآثار العاطفية في قصص القرآن ومشاهده في أكثر من موضع^(١).

وإذا كنا مع الكلام الإلهي لا نرصد الا عاطفة المتلقى فاننا مع الأدب البشري نرصد هذه العاطفة لدى المبدع والمتلقي في آن واحد.

ويتحدث النقاد عن المقاييس التي تقاس بها العاطفة في الآثار الأدبية. فنحن حين نفعّل بالآثر الأدبي ونتجاوب معه فيترك فينا احساسا مثل الاحساس الذي انتاب منتجه ويغير نظرتنا ازاء الأشياء، بل اننا نغير من سلوكنا ومواقفنا بناء على اثر هذه العاطفة الممتزة بالفكرة والتخيل والايقاع، فماذا نقول عن هذه العاطفة من حيث طبيعتها وصفاتها؟

نقول عن هذه العاطفة بأنها صادقة، بمعنى ان الاديب لم يفتعل التجربة، بل خاضها بصدق وعبر عنها بصدق، وقد استطاع ان ينقل اليها هذا الصدق ويحدث اثره في نفوسنا.

اقرأ معنا هذه الابيات من قصيدة لأبن حمديس الصقلي وهو يرثي اياه، وكان قد غادر صقلية الى الاندلس وشمال إفريقيا، وتوفي ولده وهو في غربته:

وما انس لا انس يوم للفرق	وأسرار أعيننا فاشبه
ومرت لتوديعنا ساعة	بلولو ألمعنا حاله
ولي بالوقوف على جمرها	وقضاجة قدم حاله

(١) ينظر الملاح العامة لنظرية الأدب الاسلامي، للباحث، دار المعرفة دمشق، ط١، ١٩٨٧، ص ٩٥، والاعجاز القرآني مضمونا ولفظا، للباحث ايضا، دار المرتضى ببيروت، ط١، ١٩٩٣، ص ٢٠٥، فصل (التوجه الوجداني من الخطاب الإلهي).

ورحلت الى غربة مرة وراح الى غربة ساجيه^(١)

فلا اظنك الا شاركت الشاعر محنته وحزنه، حتى لكأنك انت المصاب بهذا الخطب. وما ذلك الا نتيجة لصدق الشاعر وانفعاله بالحدث. وقس على ذلك التجارب الأدبية الاخرى المعبرة عن الأنواع الكثيرة من للعواطف.

كما نقول عن هذه العاطفة بأنها قوية وحيوية. والحق ان هذه القوة والحيوية مرتبطة بعنصر الصدق الذي اشرنا اليه.

وقد يكون السبب في استجابتنا الى العواطف في الآثار الأدبية هو ثباتها واستمراريتها، بمعنى أن الأديب لا يتحدث عن عواطف زائلة تتفعل بها لحظة ثم تتلاشى، بل انه يعبر عن عاطفة انسانية خالدة يتأثر بها انسان اليوم وانسان الغد مثلما تأثر بها الانسان في عصوره القديمة، فمن منا لا يقرأ الشعر العذري في عصر صدر الاسلام لدى جميل بثينة، وقيس ليلى، وقيس لبنى وعروة بن حزام، ولا يتأثر بعاطفة الحب والاخلاص والوفاء؟ وما ذلك -في الواقع- الا ان اولئك الشعراء عبروا عن عواطف خالدة تعتور الانسان في كل زمان ومكان.

ويتحدث النقاد عن سمو العاطفة ونبلها^(٢)، وهو مقياس صحيح الى حد بعيد. فكلما كانت العواطف سامية نبيلة متعلقة باهداف الانسان العليا، اكتسبت الخلود، وتركزت آثارها في النفس البشرية التي تتوق الى هذه المثل، وتهش ان تجدها معبرا عنها بلباس ادبي، وقد لا تتفعل اذا جاء التعبير عنها فلمفيا او مجردا من التخيل.

وهذا بخلاف العواطف التي تحبر عن الغرائز المتدنية او تدعو الى قيم تقوم على الحقد والكراهية، او تقصر هم الامعان على اهداف هزيلة ذاتية.

تأمل في هذين البيتين لكل من ابي فراس الحمداني، وابي العلاء المعري.

(١) ديوان ابن حمد يس الصقلي، دار صادر، ب ط ب ت، ص ١٧٣.

(٢) اصول النقد الأدبي، احمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط ٩، ١٩٩٢، ص ٢٠٣.

يقول ابو فراس:

معلتي بالوصل والموت دونه اذا مت ظمنا فلا نزل القطر

ويقول ابو العلاء:

فلا نزلت علي ولا بارضي غمائم ليس تنتظم البلادا

الا تجد هذا الفارق بين ابي فراس وهو ينظر الى الكون من خلال ثقب الابرة، من خلال منفعته وذاته وهواه، وبين ابي العلاء في هذه الروح المسامية التي لا تشعر باللذة او المنفعة الا اذا شاركها فيها كل انسان من مشرق الدنيا الى أقصى مغربها.

وهذا الحديث عن سمو العواطف واضعتها، رقيها او هبوطها يقودنا الى الحديث عن صلة الاخلاق بالفن والادب عموما. فهناك من النقاد والمفكرين من يرى ان هناك صلة بين الادب والاخلاق، فيعدون سمو الهائفة ونبلها تعبيرا عن القيم التي تساعد على رقي المجتمع وتطوره. يقول الدكتور عبدالعزيز عتيق (ان الادب الراقى هو الذي يثير فينا انفعالا وميلا الى الحياة الراقية، ولن يكون الادب راقيا الا اذا كانت له صفة اخلاقية، وكان قادرا على تنمية طبائعنا واثارة مشاعرنا الصحيحة لا المريضة)^(١).

وهناك من النقاد من ينفي هذه الصلة بين الادب والاخلاق، فلا يكون عندهم معنى للحديث عن سمو العاطفة او دنائتها، فالادب يكون ادبا سواء صور العاطفة النبيلة لم يتناول القبح والشر والاحرف الانساني.

ولسنا نعترض على تصوير الاديب لمظاهر القبح والشر والفساد، ولكن الاعتراض على تصويرها بما يخزي بها ويشجع على اقتنائها واشاعتها في المجتمع نقول: ان بإمكان الاديب ان يتناول هذه المظاهر، ولكن شريطة ان يضعها في اطار من العبرة والتوجيه غير المباشر وبأدوات الفن المؤثرة.

(١) في النقد الادبي، د.عبدالعزیز عتیق، ص ١١٤.

ومن الجدير بالإشارة إلى أن هناك أدبا يغلو في توظيف العاطفة ويعد الأدب أيضاً ثقافياً للعواطف، وهذا ما نجده لدى الشعراء الرومانسيين الذين تضخم عندهم عنصر الذات والفردية. وهي سمة عامة في الحياة الأوروبية بعد الثورة الفرنسية وما تلاها من اتجاهات (ليبرالية) تقس الفرد وتحرم على حرية التعبير لديه^(١).

وهناك من الأدباء في أوروبا في القرن العشرين من يعد الأدب هروباً من الوجدان، وليس وقوعاً فيه. وسميت هذه النظرية للدأب بـ (النظرية الموضوعية) لدى توماس إليوت خاصة^(٢).

مهما يكن فإن الأدب يستطيع أن يجانس بين نسب التجربة الأدبية، فلا يغلو في تناول أي عنصر من عناصر هذه التجربة، وبهذا يمكن أن تكون العاطفة عاملاً هاماً في تأثير الأدب وخلوده، ولكنها ليست العامل الأوحد في قوة هذا التأثير. وقد لاحظنا أن المدارس الأدبية ليست سواء في النظر إلى عنصر العاطفة، فمهما ما يقس للعقل، ومنها ما يقس العاطفة، كما هو الحال مع الكلاسيكية والرومانسية.

ثانياً: الفـيـال:

يشارك الناس جميعاً في عنصر العاطفة، وإن اختلفوا في درجة حثتها أو عمقتها، ولكن الأديب هو الذي يجسد هذه العاطفة في صورة تثير الانفعال الذي يريد أن ينقله إلينا. هذه الصورة للمجسدة للعاطفة هي التي يطلق عليها عنصر الخيال الذي بدونها لا يعد الأثر اللغوي أدباً، أو لا يعد أدباً ممتازاً على الأصح.

هب أنك ولقت أمام امرأة تندب ولدها الذي اختطفه يد القدر وهو في ريعان شبابه، فما من شك في أنك ستشاركها عواطفها أزاء ولدها، ولكن هذه المشاركة

(١) الرومانتيكية الواقعية في الأدب، د. علي مرزوق، دار النهضة العربية بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص ١٦.

(٢) ينظر في نقد الشعر، د. محمد الربيعي، فصل (نظرية الشعر الهادف)، دار المعارف بمصر، ط١٩٧٧، ص ٣٨.

ستكون مؤقتة وستتسى هذا الموقف حين تغادر المرأة، بينما ستكون هذه المشاركة اعماق واكثر ديمومة حين نقرأ شعر ابي ذؤيب الهذلي، وهو يتوجع حصرة على فقد اولاده، ثم يستسلم للقضاء الذي لا مرد له.

واذا المنية انشبت اظفارها للفت كل تميمة لا تنفع

او تستمع الى مريثة الخنساء في اخيها صخر او مريثة نزار قباني في ولده، او غيرهم من الابداء الذين عبروا عن عاطفة الاخوة او الابوة، وما قوة المشاركة الوجدانية هذه الا لأن هؤلاء الابداء قد البسوا عواطفهم ثوبا من الصور الخيالية التي ما كان بإمكان الانسان العادي ان يتخيلها او يعطيها معادلها الحسي.

ولقد حاول بعض النقاد ان يعرفوا الخيال، ولكن يبدو انه من الصعب ان نجد التعريف الجامع المانع لهذه الملكة شأنها شأن الكثير من قوائا الروحية التي لا تخضع للمقاييس الحسية^(١). ولهذا فاننا سوف نقف عند اثار هذا الخيال واهميته. فنقول: ان الانسان منذ مراحل نشأته الأولى لم يكن يستغني عن الخيال، بل أنه كان ينظر لعوالمه المتخيلة على انها حقائق معينة، وان الموجودات الحسية التي تحيط بها لها ارواح وقوى تحركها، وقد يصل به الخوف منها الى ان يؤلفها وينسب اليها الخوارق والمعجزات.

ومع تطور البشرية اصبح الخيال الأدبي وقفا على نمط من الناس. فالشاعر منهم انسان ممتاز (لا يرى الشيء رؤيتنا له، وإنما يرى روحه، وكان كل شيء تحت بصره له وجود آخر غير الوجود الظاهري الذي نراه، او كأن فيه لحنا من الحياة لا نسمعه، إنما يسمعه هو بأذنه المرفهة^(٢)).

ان الخيال هو جوهر العمل الأدبي ولبه، وليس ترفا أو زخرفا أو حليا، وإذا كانت العاطفة هي البطانة الداخلية للعمل الفني، فان التخيل هو مظهره الخارجي

(١) اصول النقد الأدبي، ص ٢١٢.

(٢) في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط٣، ب ت، ص ١٧٠.

المتمثل في عنصر الصورة.

العمليات العقلية التي يتولد منها الخيال:

١- الإدراك الحسي:

ويعني الفهم أو التعقل عن طريق الحواس الخمس: العين والأذن، واللسان والأنف واليد. والناس ليسوا سواء في هذا الإدراك، وما من شك في أن الانبياء والفنانين أكثر الناس دقة وقوة في هذه العملية. وهم يتفاوتون في قوة حواسهم، فمنهم البصريون الذين يكون إدراكهم للمرئيات واضحا دقيقا، ومنهم السمعيون الذي يقوى فيهم إدراك الأصوات والانغام، وهكذا^(١). ومنهم من يمزج بين حاستين أو أكثر من الحواس. انظر الى قول بشار بن برد:

وكان رجع حديثها	قطع للرياض كسبين زهرا
وكان تحت لسانها	هاروت ينفث فيه سحرا
حوراء ان نظرت اليك	سقتك بالعينين خمرا ^(٢) .

حيث يصدر الشاعر عن حاستي السمع والبصر معا، فيشبه صوت محبوبته في حديثها بالحدائق المزهرة بما يثير هذا الحديث من اللذة والمتعة التي يحسها الانسان حين يتملى النظرة في روض كسته الأزهار الفولحة، بل يمزج بين هاتين الحاستين والحاسة الثالثة التي هي حاسة الذوق، حين يذكر الحمر الذي يسقى بالعين!! وربما أحدث هذه المزج بين الحواس شيئا من الغموض والابهام، ولكنه غموض يبعث النشوة في النفس ويدل على مخيلة حيوية نفاذة لدى الشاعر.

٢- التصور:

(١) في النقد الأدبي، د. عبدالعزيز عتيق، ص ٦٨.

(٢) ديوان بشار، ج ٤ ص ٥٥، وينظر الصورة في شعر بشار بن برد، د. عبدالفتاح صالح نافع، دار الفكر، عمان، ط١، ١٩٨٣.

ويأتي بعد الإدراك الحسي، حيث يستحضر الذهن المحسوسات عند غيبتها،
مثلاً تستحضر صورة مبنى ائرى رأيته من قبل، أو أي مشهد حسي بصري رأته
عيناك قبل وقت استداعته. وقد يكون المشهد الحسي سوريا، وقد يكون سمعياً أو
لمسياً.

ولنأخذ هذا المثال من شهر أبي فراس الحمداني، وهو يستحضر صورة مشهد
حسي بصري كان قد مر به أو عناه في أيامه الماضية:

انفت وصاحباي بذى طلوح طلائح شفها وخذ القفـار
ولا ماء سوى نطف الروايا ولا زاد سوى القنص المثار^(١)

يقول الشاعر انه كان في رحلة عبر الصحراء هو ورجلان آخران من
اصحابه وكان السفر قد انهكهم وانهك ابلهم ولم يكن لديهم من الماء الا القليل في
المزدادات او القرب، ولا من الزاد الا ما يرتقف من الصيد... ولكنهم في نهاية
المطاف استراحوا الى (ذي للطلوح) المكان للذي سوف يجدون فيه نشاطهم
ويواصلون رحلتهم من جديد...

وهذه هي التجربة التي استحضرها الشاعر بعد غيبتها عن حواسه ومرور فترة
من حياته عليها. وهذا هو التصور.

٣- التخيل:

وهو الذي ينشأ عن التصور. وإذا كان التصور لا يتصرف بالمدركات الحسية
بالزيادة او النقصان، فان التخيل يبدع من الاجزاء المألوفة تركيباً جديداً غير
مألوف. ولننظر الى هذا التشبيه الذي يسميه البلاغيون بالخيالي في المثال التالي
الذي يصف فيه الشاعر ورد الشقيق.

وكان محمر الشقيق اذا تصور او تصعد
اعلام ياقوت نشرن على بساط من زبرجد^(١)

(١) في النقد الأبي، د. عبدالعزيز عتيق، ص ٧٠.

فالأجزاء التي تتكون منها هذه الصورة معروفة ومدرّكة، ولكن هينتها التركيبية لا وجود لها في عالم الحواس. فلا أحد منا رأى في الواقع اعلاما مخلوقة من الياقوت على رماح من الزبرجد. وهذا للخيال هو الذي يتناسق في عالمه الشعراء والفنانون فيبدعون فيه نتائج تدهشنا وتثير انفعالنا وتغير من مواقفنا او تجعلنا نشاركهم عواطفهم ومواقفهم في فهم الحياة وللوجود من حولنا.

وللنقد وعلم النفس في تركيب الخيال وصلته بالعمليات العقلية ومناطق الشعور واللاشعور دراسات مستفيضة لا نريد ان نقف عندها، بل نريد ان نقف عند انواع الخيال الذي هو ميدان الابداع الأدبي، ومظهر للمكاتب الموهوبة.

انواع الخيال:

يتحدث النقاد عن انواع كثيرة من الخيال اهمها هذه الانواع الثلاثة:

اولا: الخيال الابتكاري.

وهو ذلك الخيال الذي يبدع صورا تركيبية لا وجود لها في عالم الواقع، وان كانت ممكنة الوجود. مثل تلك الشخصيات التي نشهدها في الروايات فهي مؤلفة من خيال الروائي بصفاتها وبواطنها وعلاقتها مع الآخرين وما يتبع ذلك من احداث وعقدة وحبكة ونهاية استوحاها القاص من الواقع، ولكنها ليست الواقع نفسه، بل هي من مخيلته وابداعه وروحه النفاذة الى اعماق الاشياء. وهل تعتقد ان شخصية البخيل التي صورها (موليير) في مسرحيته التي تحمل هذا الاسم، وهي شخصية بنمها ولحمها من الواقع، او انها من صنع مخيلة موليير ودقة فهمه للنفس الانسانية وخصائصها؟ ام ان بخلاء الجاحظ هم اناس لهم بالحياة الواقعية صلة او نسب؟ الحق انهم من صنع خيال الجاحظ، وان كنا لا نكاد نخالفه في اننا شهنا اناسا مثلهم

(١) المصدر نفسه، ص ٧٢.

في حياتها وعلاقتها مع البشر.

وقال مثل هذا في الصور الابداعية التي نجدتها لدى الشعراء الموهوبين وهي من صنع مخيلاتهم وبنات افكارهم. على اننا يجب ان نميز بين هذا الخيال المبدع الذي يرتبط بالتجارب الانسانية ويثير في المتلقى احساس مشابه لما الممت بالمبدع نفسه، وبين الخيال الذي يقيم علاقات مصطنعة بين الاشياء لا تجمع بينها علاقة الا رغبة منه في الامعان في التصنع والابتكار بالغرائب.

هذا النوع من الخيال، وان كان ابتكارا، الا انه من النوع الذي سماه الناقد الانجليزي (كوليردج) بالوهـم (Fancy)^(١) وله نماذج كثيرة في شعرنا العربي القديم خاصة في العصر العباسي الذي بلغ فيه التصنع مداه. انظر الى قول ابن المعتز في وصف للقمر:

انظر اليه كزورق من فضة قد انقلته حمولة من عرر

فهو خيال ابتكاري حقا لا تتواجد صورته التركيبية في عالم الواقع وان وجدت اجزاؤها (الزورق، الفضة، العنبر) في الواقع. ولكنه خيال عابث لا تألفه النفس ولا يثير فيها نوازع الفطرة او التنوق.

ثانيا: الخيال التأليفي

ويعبر حالة من التداعي النفسي والترابط الوجداني، كأن تشهد منظرا او تمر بتجربة حسية او نفسية فتثير في نفسك صور مشهد آخر تستحضره من مخيلتك او تجاربك المخزونة في الشعور واللاشعور، مثلما ترى نسرا من الصقور هرما تتجول حوله البغاث والطيور للضيئلة وتبحث بكبريائه، وهو لا يستطيع حراكا، فتثير الصورة في قريحتك مأل رجل عظيم من رجالات التاريخ، كيف اصبح ملكه نهبا، وهيبته سخرية، وهو من كانت ترتد الفرائص هلما لمجرد ذكر اسمه!!، وذلك

(١) ينظر، قضايا النقد الأدبي المعاصر، د. محمد زكي العشماوي، الهيئة المصرية العامة، الاسكندرية، ط ١، ١٩٧٥، ص ٧٣.

حين كان له الصولة والسلطان.

لننظر الى قول الشاعرة الانثلمسية التي وصفت وانيا حلت به بعد رحلة مشقة وعناء:

وقانا لفحة الرضاء واد سقاء مضاعف الخيث العميم

حللنا دوحة فحنا علينا حنو المرضعات على العظيم

يروغ حصاه حالية العذارى فتلتمس جانب العقد التنظيم^(١)

فهذا الوادي يحنو دوحة وظلله الوادع يذكر الشاعرة يحنو المرضعات على اولادها، وهي لفحة منها انسانية وفيها غزارة وجدان لا يتغافلها قلب انعمان به، قلب شاعر!! وفي البيت الثالث تنظر الشاعرة الى حصى الوادي المتلاشي من تحت المياه الجارية العذبة، فتخيل او تولف او تستدعي صورة امرأة جميلة يشبه عليها امر حليها الذي في صدرها وتلك الحصى، فتظن ان حليها قد سقط منها، فتمد يدها لتلمسه وتتأكد من وجوده على صدرها، لقوة التشبه بين تلك اللآلئ وذلك العقد التنظيم!!

صورة باهرة، وجميلة، وخالية من التصنع، بل هي وليدة اللذة الناشئة من برودة الوادي وظله الحاني الوريث.

ثالثا: الخيال التفسيري والبياني

وهذا النوع من الخيال يختلف عن النوعين السابقين في انه ليس تركيبا جديدا لعناصر حسية مألوفة، ولا استدعاء لمشاهد مشابهة، بل هو اضماء الوجدان والعاطفة على الشئ الموصوف، بما يثير فيه الحياة والحوية والحركة، فيجعله معلوما (مفسرا)، أو قل مجسدا. وكثيرا ما نجد هذا النوع في وصف الشعراء للطبيعة، مثلما نجد لدى البحترى في وصف الربيع في قوله:

(١) النقد الأكبي، احمد امين، ص ٣٦.

اتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا من الحسن حتى كاد ان يتكلما
وقد نبه للوروز في عسق الحجى اوائل ورد كن بالامس نومما
يفتقها برد الندى فكأنه بيت حديثا كان قبل مكمما^(١)

وقد اضفى الشاعر على الربيع من عواطفه ووجدانه، ما جعله يمثل حياة وحركة، فتراه يقبل اليك بخيالاته وضحكه حتى كأنك تحضنه صديقا غائبا يحنك بما يسر نفسك، ثم انه صور يده وهي تمتد الى الورود الملثة اكمامها فيدغدغها ويبعث فيها الانتشراح والتفتق بما يملأ للوجود جمالا وأريجا ولحديث حلوة نشوى!! وعمل البحري هذا تفسير للربيع، او تقريب له من نفوسنا او بيان لما تنطوي عليه حقيقته من اسرار. ونجد مثل هذا كثيرا من النماذج في شعورنا العربي القديم وللحديث.

ومن الجدير بالملاحظة ان هذه الأنماط من الخيال والتصوير ليست منفصلة عن بعضها، فقد نجد بعضها متعاقبا مع بعض، وقد يصعب الفصل بينهما في بعض الاحيان.

وللأدباء والشعراء خاصة وسائل من الخيال لا تحصر تعتمد على تداعي المعاني، وترتبط بين اشياء قد لا ترى بينها وشائج، بل قد تعتمد احيانا على التضاد والتباين وقد تعتمد احيانا اخرى على قرائن زمنية ومكانية قريبة او بعيدة.

ويمكننا ان نشير في نهاية هذه الفقرة الى انه كلما كان الخيال متبكرا، وكلما كان متجاوزا للجزئيات الحسية الى حقائق الوجود الكبرى، وكلما كان متخذا من الحقائق الصغيره رموزا كلية، وكلما كان نابعا من وجدان صادق وتجارب حقّة، كان اكثر اثراء للادب والحياة. واطول عمرا وخلودا في الزمان. وقس على ذلك ما يخالف هذه المعاني من اخيلة مريضة او مخيفة او جافة او مصطنعة. وباستطاعتنا

(١) في النقد الأکبي الحديث، محمد عبدالرحمن شعيب، مطبعة دار التآلف، القاهرة، ط١، ١٩٦٧، ص ١٩٦.

ان نستحضر كثيراً من الامثلة التي خابت قريحة الادباء في نقل حواسهم ومشاعرهم
الينا من خلالها. ولكننا نكتفي بالنماذج الناجحة التي اشرنا اليها.

ثالثاً: المعنى او المضمون

قضية المعنى وعلاقته بالاسلوب ليست جديدة على النقد العربي، بل ناقشها
النقاد العرب القدامى تحت مباحث اللفظ والمعنى، وكان منهم من اثر اللفظ على
المعنى وآخر اثر المعنى على اللفظ، حتى اذا جاء عبدالقاهر الجرجاني في القرن
الخامس الهجري زواج بين اللفظ والمعنى من خلال نظريته في (النظم) التي بسطها
في كتابه (دلائل الاعجاز).

والحق ان اغلب النقاد الذين سبقوا الجرجاني كان ميلهم الى الاسلوب
والصياغة، وكان رائدهم في ذلك ابو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ
الذي كان يقول: (والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي
والقروي والمديني، وانما الثبات في اقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج،
وكثرة الماء، وصحة الطبع وجودة السبك، فانما الشعر صناعة، وضرب من النسيج،
وجنس من التصور)^(١).

وهو لا ينكر اهمية المعاني وتنافس الشعراء في ابتكارها، ولكنه يرى الفضل
في ذلك لجمال الصياغة وبراءة التصوير. ويبدو ان هذا الجانب الجمالي في العمل
الادبي ثمرة او اثر من اثار الحياة المترفة في العصر العباسي. فالشاعر في تلك
الاجواء كان النقد لا يطالبه بأي هدف اخلاقي او غاية اجتماعية او فكرية كما لا
يطالبه بأن يكون صادقاً فيما يقول، وغاية ما يطلب منه اجادته لصنعتة واخلاصه
لفنه، وان زخر شعره بقول الزور وقنف المحصنات. يقول قدامة بن جعفر (وعلى
الشاعر، اذا شرع في أي معنى كان، من للرافعة او الضعة، الرفث او النزاهة،
والبدخ والقناعة والمدح، وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة، ان يتوخى من

(١) الحيوان، للجاحظ، شركة ومطبعة الحلبي، القاهرة، ط٢، ١٩٦٥، ج ٣ ص ١٣٢.

التجويد في ذلك الغاية المطلوبة^(١) .

وهذا للتوجه أكثر ما يكون قربا الى الفلسفات الجمالية الأدبية أكثر ما يكون قربا الى الفلسفات الجمالية الأدبية الحديثة في نظراتها الى الأدب الخالص على نحو ما نعرف من الرمزية والبرناسية التي تعني الأدب والفن من اية وظيفة اجتماعية او موقف أخلاقي.

الا ان هذه النظرة الى الأدب قد تغيرت من بعد الرمزية والبرناسية والسريالية، ولم تعد مقولة الفن للفن، ومقولة الفن للمتعة واللذة مقبولة، بل وجدنا من يضيق بهذا التفرخ والتهميش لوظيفة الأدب فهؤلاء (الإنسانيون الجدد) في أمريكا يناهضون لا هدفية الأدب ويدعون الى التزام الأديب وأخلاقيته^(٢) . بل سار الأدب والنقد في هذا الاتجاه شوطا بعيدا على يد الواقعية حتى صرنا امام ظاهرة الزام الأديب بفلسفة معينة، او اتجاه سياسي معين.

ننتهي من هذا الى القول لأن الأدب لا يستغني احد جانبيه عن الآخر، فالشكل والمضمون، او اللفظ والمعنى، يترابطان ترابطا عضويا، ولا خلود لأدب يخلو من مضمون إنساني، كما لا خلود لأدب يخلو من جمال الصياغة والتعبير او التصوير.

والنتاجات الأدبية ليست سواء في حمل هذين العنصرين فبعضها يطغى فيه العنصر الجمالي والآخر يغلب عليه الاهتمام بالفكرة. والأدب بشكل عام هو الذي يعني بابرار الفكرة وتوصيلها واضحة جلية وأن عنى بالصياغة وقوة التأثير، فهذا الجانب يعد جانبا ثانويا وهذا ما نجده في بعض الكتابات في مجالات الدراسات الإنسانية كعلم الاجتماع وعلم النفس والتاريخ والنقد الأدبي.

اما الأدب للخلص، او الأدب الإنساني، فهو الذي يعنى بجمال الصياغة ودقة

(١) نقد الشعر، مكتبة الكليات الأزهرية، ط١، ١٣٩٩، ١٩٧٩، ص ٦٥، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي.

(٢) ينظر في نقد الشعر، د. محمود الربيعي، ص ٦٤.

التصوير وصديق العاطفة وعمقها، ويتجلى هذا في الشعر خاصة. فلننظر مثلاً الى أبيات قطري بن الفجاءة هذه:

اقول لها، وقد طارت شعاعاً من الابطال ويحك ان تراعى
فاتك لو سألت بقاء يوم على الأجل لك لم تطاعى
فصبراً في مجال الموت صبراً فما نيل الخلود بمستطاع
ولا ثوب البقاء بثوب عزر فيطوي عن اخي الخنع اليراع^(١)

فالنص يقدم بين يدينا فكرة او موقفاً خلاصته هذا الخطاب الذي يوجهه الشاعر الى نفسه ويدعوها الى الثبات في المعركة، ويسترجعها الى الايمان بالقدر والأجل المكتوب لها، والذي لا تستطيع ان تغيره او تفر منه. فلا مجال لها -والحال هذه- الا الاقدام الى لهوات الموت، لأنه آت للشجاع والجبان في آن واحد، ولكن هناك فرق بين من يولجه بعزيمة وبين من يهرب منه وهو وقع فيه!! وواضح ان الفكرة لم يعرضها الشاعر بمثل هذه التقريرية والنثرية بل البسها ثوباً ادبياً قوامه للتصوير والموسيقى والروح العاطفية التي تشرك القارئ معها وتجعله في اجواء عدواها. فلا نملك -نحن نستمع الى شعر قطري- الا ان نلتهب وتأخذنا الحماسة الى الاستشهاد والتضحية في سبيل مبادئنا، ايا كانت هذه المبادئ. فالتناس تختلف مبادئهم ونوازعهم ونظرتهم الى الحياة والكون.

فالأدب الخاص، والشعر على وجه الخصوص، لا يعرض الفكرة الا في الاطار الذي يغلب عليه التصوير والتأثير والايحاء.

وفرق كبير بين العلم الذي يخبر عن الحقائق ويتتبع اجزاءها ويتوخى الموضوعية والدقة في عرضها، وبين الأدب الذي لا يطالب بهذا، وإنما يطالب بثارة الانفعال بهذه الحقائق. ولا تعنيه حدة الفكرة او قمتها. فهناك كثير من

(١) تجد الابيات في (في النقد الادبي الحديث)، فائق مصطفى، وعبدالرضا علي، منشورات جامعة الموصل - ط١، ١٩٨٩، ص ٣٣.

الدراسات عن الجبال وطبقاتها وأنواع أحجارها وترسباتها، وتعرضها إلى درجات مختلفة من الحرارة، وكل هذا من شأن علم الجيولوجيا، لو علم طبقات الأرض (الجيومورفولوجيا)، ولكن حسب الأدب ان يثير فينا انفعالات شتى ازاء هيبه الجبال او روعتها وهي جرداء او مغطاة بالثلوج، او يستوحى من ثباتها وعلوها او وحشتها أو طول اعمارها افكارا تتعلق بحياة البشر، او تقارن بين حياة هذه الصخور الشامخة وحياة البشر، حتى يجعل الادباء وشائج قريى بين الانسان وهذه الجبال على اختلاف الادباء في الزوايا التي ينظرون منها إلى الجبال. ولعلنا جميعا نتذكر وصف ابن خفاجة الاندلسي وهو يصف الجبل، وجسده فيحسبه شيخا رزينا قد خبر تجارب الدهور، وقد مر عليه كثير من الركبان، ثم رحلوا عنه بينما هو ساكن ثابت يفكر في عوالم الأمور^(١).

ويذكرنا هذا بقصيدة محمد العيد آل خليفة الشاعر الجزائري الذي نظر إلى جبل (إبي المنقوش) وهو في زلزلة سجنه في مدينة باتنة جنوب الجزائر أبان حرب التحرير الجزائرية، فخطب الجبل خطبا حثيا فيه لوعة وفيه استجداد، بل فيه دعوة إلى ان يشارك الجبل هذا الشعب الثائر على الاحتلال الفرنسي المقيت^(٢). ان الاديب ولنقل القاص في هذه المرة، لا ينقل من المشاهد، او الحياة، الا الاجزاء التي تثير القارئ، بعد ان يؤلف بينها ويفسرها تفسيراً ذاتياً. وهذا غير عمل العالم كما اشرنا.

مقاييس المعاني:

يتحدث النقاد عن مقاييس عديدة للحكم على جودة للمعاني وتحقيق الادباء لاغراضهم في اثارة القراء او السامعين، ومن هذه المقاييس:

١- الصحة:

(١) ديوان ابن خفاجة، دار صادر، ب ط، ب ت، ص ٤٣.

(٢) ديوان محمد العيد آل خليفة، للشركة الوطنية، الجزائر، ط١، ١٩٧٩، ص ٤٢٥.

بمعنى ان المعنى الشعري يعرض حقائق تتعلق بالحياة والانسان والتاريخ والعلم، صحيحة وغير متناقضة. صحيح ان الادب يوحى بالمعاني والحقائق، وقد لا يصرح بها ولكن هذا لا يعني ان تأتي الحقائق فيه مغلوطة وغير منسجمة مع الواقع. ويضرب النقاد القدامي لهذا مثلاً بقول ابي نواس في وصف عيني الأسد:

كأما عينه اذا نظــــرت بارزة الجفن عين مخنوق

فوصف عيني الأسد بالجووظ بينما هما في واقع الأمر توصفان بالفتور. قال ابن رشيق: (لما وصف ابو نواس الأسد، وليس من معارفه، ولعله ما شاهده قد الا مرة في العمر، ان كان شاهده، دخل عليه الوهم، فجعل عينيه بارزتين، وشبهها بعيون المخنوق...) (١).

وقد لا يطابق الشعر الواقع اذا جاء في هيئة من المبالغة، وقد يكون اقرب الى الكذب منه الى الصدق، فلا ضير في هذا اذا كان يصدر فيه الشاعر عن صدق ذاتي ولني يختلف فيه عن احساس الآخرين، ومع ذلك، فليس هذا من قبلي تزوير الحقائق وتحسين الجهل بحقائق الحياة والعلم.

٢ - التجديد والابتكار:

نقاس الأفكار في الادب بما فيها من طرافة وجدة وتوليد، فانت ترى المعنى الواحد يتعاوره الشعراء، ولكن كل واحد ينظر الى جانب منه غير ما نظر اليه الأول، او يولد منه فكرة ما كانت في خلد الأول. فأنت اذا استمعت الى قول ابي الاسود الدؤلي في الرد على من يلومونه بالبخل:

يلوموني في البخل جهلاً وضلة وللبلخ خير من سؤال بخيل (٢).

قر في نفسك ان ابا الاسود للمح الى معنى طريف لم يوفق اليه من سبقه من

(١) العدد، ص ٢٤٠، ج ٢ وينظر في النقد الأكبي الحديث، د. محمد عبدالرحمن شعيب، ص ٩٨.

(٢) في النقد الأكبي، د. عبدالعزيز عتيق، ص ١٣٨.

الشعراء والنفس تميل الى كل جديد وطريف. وهذا مجال سبق للشعراء وتنافس بينهم شديد.

٣- السعة والعنى:

قد لا يكون الادب فلسفة، ولكن لا عيب فيه اذا عبر عن معان فلسفية، او عرض لتجارب من الحياة عميقة، والبسها من شفافيته وروحه الشيء الذي يجعلها معاني شعرية وليست معاني فلسفية مجردة. وتجذ هذا في كثير من شعر المتنبي، وابي العلاء المعري، او في شعر طاغور الهندي، او ادب شكسبير، او مسرح توليق الحكيم...

انظر الى هذه الابيات من شعر المتنبي، لتري الى أي حد وفق الشاعر في النقاط الافكار العميقة من خلال تجاربه الذاتية ونظراته الى الانسان وعلاقته بالوجود.

صحب الناس قبلنا ذا الزمان	وعناهم من شأنه ما عانا
وتولوا كلهم بغصة منه	وان سر بعضهم احيانا
ربما تحسن الصنيع ليلاليه	ولكن تكرر الاحسانا
كلما انبت الزمان قنابة	ركب المرء في لقناة سناتا
ومراد النفوس اصغر من	ان نتعاضد فيه وان نتفانى
غير ان الفتى بلاقي المنايا	كالحات، ولا يلاقي الهوانا
ولو ان الحياة تبقى لحى	لعدنا اضلانا الشجعانا
واذا ما لم يكن من الموت بد	فمن العجز ان تكون جبانا
كل ما لم يكن في الأفس	سهل فيها، اذا هو كانا ^(١)

(١) ديوان المتنبي، شرح عبدالرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ب ط، ب ت، ج، ٤ ص ٣٧.

فقد نظر أبو الطيب بعيدا، فرأى حياة البشرية في أحقابها الماضية، وهي تصارع الزمن وتبلى مرة، فلا يراه إلا عونا عليها وحربا، فما تأتي ليلة منه بخير حتى تذكرها بشر، غير أن ذلك يعود إلى طبيعة في البشر متأصلة، تلك هي طبيعة العدوان وتحويل ما تجود به الطبيعة من انشاء بريئة إلى وسائل دمار وهلاك...

وإذا كان الأمر كذلك، فما على المرء إلا أن يستعد لهذا الصراع فيكون قويا، فلا يرضى بذل أو هوان. ولماذا يرضى بذل أو هوان، وهو لا بد ذائق ما ذاقه الإنسان الذي سبقه في مسيرة الحياة.

تلك المعاني التي فيها شمول وعمق ومعرفة تشدنا إلى شعر أبي الطيب، وتكسبنا خبرة بالحياة تفوق الخبرة التي يعطينا إياها العلم، لأننا سمع هذا الشعر - نكون اخذنا العلم زائدا الانفعال بمانته. وقليل من الشعر ما نجد فيه هذا العمق والشمول.

٤- الوضوح والغموض:

هذا المقياس من المقاييس التي لم يتفق حولها في نظريات النقد القديمة والحديثة. ونستطيع أن نوجز القول فيها بما يلي:

إن ما يطلب من الشعر غير ما يطلب من العلم، ومن حيث الوضوح والدقة بمقاييسها وأرقامها معادلاتها. فيكفي الشعر أن يدل على الحقائق ويوحى بها، ولا يبسطها أو يعلمها. ولهذا فإن القدر المطلوب من الوضوح في العلم غير القدر المطلوب منه في الشعر والأدب عموما. فالأدب يوحى ولا يقرر. ولذلك يكون معه الاختلاف في الفهم، والاختلاف في التأثير والاستجابة. فترانا نختلف في تقدير الأثر الأدبي، ونختلف في فهمه وما تزال كثير من الآثار في الشعر والقصص والمسرح مثار جدل وخلاف بين النقاد، لأنها تقول لشخص ما لا نقوله لآخر، ونقول لعصر ما لا نقوله لعصر آخر، فيحكم أهل العصر فيه معارفهم ودرجات فهمهم للنفس الإنسانية والتجارب الإنسانية. فما زال الناس إلى اليوم يختلفون في فهم مسرحية (أوديب الملك) لارسطوفان اليوناني، كما يختلفون في فهم مسرحيات شكسبير أو

الانسانية والتجارب الانسانية. فما زال الناس الى اليوم يختلفون في فهم مسرحية (اوديب الملك) لارسطوفان اليوناني، كما يختلفون في فهم مسرحيات شكسبير او آثار غيرهما من كتاب القصة والمسرح والشعر.

هذا شيء... وللغموض المتعمد الذي يحيل الادب الى معميات والغاز شيء آخر. فالادب يعتمد على الاساطير والرموز لحيانا.. ولكنها رموز تدل على معان وراءها عميقة يستشفها القارئ او النقاد بعد تأمل. أما اذا كان الغموض مما لا يهتدي اليه، ولا يكون وراء البحث عن دلالاته طائل، فليس من الادب او الفن في شيء. فالانسانية لديها ما يشغلها من تنوع الاعمال الفنية الراقية، والمعارف التي ترقى بها وتطور اساليب حياتها، مما يغنيها عن هذا اللهو او الترف الزائد في الأدب.

والنقاد يتحدثون عن مقاييس أخرى للمعاني الأدبية كحرف المعنى، واستيفائه، وكالبعد عن المبالغة المموجة فيه وعدم التناقض في مواقف الادباء او في رسمهم للشخصيات المسرحية بحيث لا يبدو ممثل الصفات الانسانية المعنية متلبسا بصفات تناقضها، فيبدو بخيلا وكريما في آن واحد، او يبدو حليما وسفيها في موقفين متقاربين في حياته الى غير ذلك مما يتناقض مع العلم بالسلوك الانساني والنفس الانسانية كما خبرناها في انفسنا، وكما خبرناها في معايشتنا للناس المعاصرين او الذين عرفنا التاريخ الانساني بهم عبر الأدب او آثار التاريخ نفسه.

ونريد ان نختم هذا البحث عن المعاني في الأدب بالإشارة الى النظرة العقلية المحضة التي تقيم الأدب بما يطفو او يغور فيه من افكار او معاني، كما فعل ابن قتيبة في ابيات المعلوط السعدي:

ولما قضينا من منى كل حاجة	ومعج بالاركان من هو ماسح
وشنت على هذب المهاري رحالنا	ولم ينظر الغادي الذي هو رائح
لخذنا باطراف الاحاديث بيننا	وسالت باعناق المطي الاباطح

مناسكهم وبدأهم رحلة العودة الى اهلهم. في حين ان الشاعر اضفى على الموقف من عاطفته وخياله ما جعلنا نتقيا في عالمه النفسي ونرتاح الى الصورة التي رسمها للركب العائد من الحج. يقول الامتاذ احمد الشايب: (... هذه العاطفة تترأى لنا في أمل الحاج في المغفرة بعد اداء الحج، وفي شوقهم الى اوطانهم الأولى، وفي التألف الذي يجمع بين السفر، فيلبون عليه بطريف الاحاديث ولخفا في النفوس. وقد صور هذه المشاعر بصورة خيالية رائعة، فكنى بمسح اركان الكعبة واستلامها عن الانتهاء من مناسك الحج، وعن الأخذ في العودة بشد الرحال على متون الابل، وصور في الثالث تهالك الناس راجعين، وتآلفهم سائرين تهفو نفوسهم الى اوطانهم الأولى وتعلق قلوبهم بمن فيها من اهل واصحاب)^(١).

لأننا حين نغلو في هذا الاتجاه المعنوي، نكون كمن يغلو في الاتجاه الجمالي، فلا يرى في الأكب شيئا الا بما فيه من جمال الصياغة وامر التعبير. وواقع الحال غير هذا. فنظرتنا للآب لا ينبغي ان تكون احادية. فالشكل يتعالق مع المضمون. وتكون غايتنا للبحث عن ادب يغنى خيراتنا في الحياة، ويشير فينا للذة والمتعة معا.

رابعا: الأسلوب

من معاني الاسلوب في العربية السطر المتناسق من النخيل، والطريق الممتد، هذا من حيث الأصل المادي ثم اطلق على الطريقة والمذهب ثم اقتربت الكلمة من المصطلح فصارت تعني طريقة للكاتب في الصياغة وتنظيم الأفكار^(٢).

وإذا كان الاثر الأدبي يتكون من مضمون (فكرة) وشكل (صياغة)، وانهما يتحدان معا فيكونان الاسلوب الذي يصدر عنه الكاتب، فان النقد العرب القدامى انقسموا الى فريقين -كما مر بنا- فريق أثر الصياغة وفريق أثر المعنى. ولأمر كذلك لدى الغربيين، فهناك الشكليون، والبنويون المتحدثون الذين لا يرون في

(١) اصول النقد الأدبي، ص ٢٢٩. وتظهر الابيات في (الشعر والشعراء) لأبن قتيبة، ص ١٠.

(٢) مقدمة في النقد الأدبي، د. علي جواد الطاهر، ص ٣١٢.

الأدب الاشكالي، وهناك من ينظر الى الأسلوب على أنه شكل مضمون. والمفاهيم في ميدان الأدب والعلوم الإنسانية لا يكاد يتفق حولها الناس، بل تخضع للمشارب والمذاهب والمكونات الثقافية.

ويهمنا أن نفهم أن الأسلوب هو التركيب الحي للعناصر التي تحدثنا عنها من أفكار وعواطف وخيلة في صورة من صور الأداء وطريقة من طرق التعبير. بحيث تغدو هذه الطريقة علما على الأديب لا يكاد يشركه فيها احد من الأدباء الا من شاء أن يقلده ويمسر على نموله ونسجه.

يقول النقاد الباحثون في أمر الأساليب أن هذا الأسلوب يرتبط بشخصية الأديب ونفسيته وتربيته وعوامل الوراثة والكسب من القراءة والتعامل والمناخ والقوم، الى كثير من المؤثرات التي تصوغ شخصية الواحد منا، حتى لقد قال الناقد الفرنسي (بيوفون): (الأسلوب هو الرجل)^(١). وهي كلمة موجزة غاية الأيجاز تلخص هذه المفاهيم كلها. فالأسلوب هو الرجل بكل ما تعنيه كلمة للرجل، من لحم ودم ونفس وروح وخلق وحقائق ولوهام، وشعور ولا شعور. وهو امور لا تتشابه تماما بين مخلوقين حتى لو كنا شقيقتين أو متكاثرين بطروفي بيئة وثقافية متشابهة. فمثلا لا يوجد شخصان متشابهان مائة بالمائة، لا يوجد أسلوبان متشابهان مائة بالمائة ما داما يصدران عن إنسانين.

ولهذا قيل بأن المقلد للأساليب الآخرين ليس لديا مبدعا أو صاحب أسلوب، لأنه ينقص شخصية انسان آخر ويذوب فيها^(٢) فالأسلوب بناء على هذا فيه ذات الانسان وروحه، وهذه الذات والروح لا تتكرر لدى شخصين، ومن هنا يمكن الحديث عن الاصاله لدى الأديب.

وهنا يمكن أن نتار امامنا قضيتان: الاولى هي قضية الخاص والعام في لغة

(١) في النقد الأدبي الحديث، فلق مصطفي، وعبد الرضا علي، ص ٤٤.

(٢) الأديب وفنونه، د. عز الدين لسماويل، ص ٣٨.

الأديب. فهو يتكلم لغة جماعة أو أمة، وهو، بهذا، يشترك مع مجموعة من الناس في خصائص لغة معينة بما لها من ساليب وطرق من التعبير، مثلما نعرفه عن اللغة العربية أو الفرنسية أو الإنجليزية بما لهذه اللغات من خصائص في التركيب تعكس روح أهلها وخصائصهم الفكرية والبيئية. فكيف يكون معبرا عن الجماعة من خلال لغتهم وكيف يكون ذاتيا وله سمات التفرد والخصوصية في هذه اللغة؟ هذا لا يحتاج إلى كثير من الإيضاح. فعمومية الأدب أو لا شخصيته تعبر عن انتمائه لقوم معينين، بحيث لا يستطيع تجاوز وسيلتهم التعبيرية، وفرديته تتحقق من خلال المنهج أو الطريقة التي يتخذها الأديب في التعامل مع اللغة، بحيث يمكن القول بأنه يتخذ له لغة داخل اللغة العامة. بدليل أننا نجد لكل أديب أسلوبه الخاص الذي يميزه عن الأساليب الآخرين^(١).

أما القضية الثانية فهي قضية تعلم الأساليب، وصبغة أخرى، هل يمكننا أن نجعل من إنسان ما ذا أسلوب أدبي معين؟ النقاد في النظر إلى هذه القضية ينقسمون إلى قسمين:

القسم الأول يرى أن الأسلوب لا يعلم، وأنه يولد مع الإنسان، وأنه لا طائل وراء هذا الذي تبثه الكتب المدرسية في رسم الطرق التي تعلم الأساليب. فالأسلوب هو من إبداع الكاتب نفسه يكون من خلال وراثته وتفاعله مع بيئته^(٢).

والقسم الثاني يرى أننا حين نلجأ إلى الطريقة المدرسية في تعلم الأساليب وبسط القول في أنواعها ومكوناتها اللغوية والبلاغية نكون قد رسمنا السبل للادباء وأعوانهم على الأخذ من هذه الأساليب بما يتناسب وشخصياتهم. فهناك أمثلة جيدة من الأساليب يمكننا بتقريبها وتعلمها أن نختط طريقنا الخاص من خلالها.

ولهذا يمكننا أن نشير في هذا المجال إلى المباحث الأسلوبية في البلاغة والنقد

(١) المصدر نفسه، ص ٤١.

(٢) مقدمة في النقد الأدبي، ص ٣١٣.

ولهذا يمكننا ان نشير في هذا المجال الى المباحث الاسلوبية في البلاغة والنقد العربي القديم والحديث، ونتعرف على المقاييس التي يقيمون بها جمال الاساليب او رداءها.

فهم يتحدثون عن الكلمة المفردة من خلال الاشارة الى دقتها وقدرتها على الايحاء واثارة الانفعال وجدتها وتعبيرها عن روح العصر ومسات الحياة اليومية فيه وهذا لا يعني ان تكون (عامية) او خارج عن قواعد اللغة. كما يتحدثون عن موسيقى المفردة وتكرار حروفها وجرمها الخالص.

اما مقاييس الجمال والتراكيب في الاسلوب فيتحدث النقاد عن الوضوح وعدم التعقيد المعنوي واللفظي، وعن ملائمة الألفاظ للمعاني، ووحدة النسيج، وتجميل الاسلوب بالمحسنات بالصورة التي تساعد على توصيل المعنى واثارة الانفعال، بعيدا عن التصنع والزخرفة التي تعتمد على للصنعة الخالية من البعد الفكري والوجداني^(١).

ويتحدث النقاد عن انواع الاساليب فيقولون هذا اسلوب جزل وهو الاسلوب القوي الفخم المختار الذي يفهمه عامة الناس ولكنهم لا يستطيعون النسخ على منواله، كقول مسلم بن الوليد في المنيح:

بكف ابي العباس يستمطر الغنى وتستزل النعمى ويسترف النص
ويستطف الأمر الأبى بكفه اذا الأمر لم يعطفه نقض ولا فتل

بهذه اللغة البسيطة وهذا الاسلوب المتين المحبوك للفخم.

ومع الاسلوب للجزل نجد الاسلوب السهل الذي ترقى الفاظه ويحسن معناه

(١) نجد هذه المباحث الاسلوبية في كتاب الموازنة بين الطائيين للامدى، وكتاب الوساطة بين المتنبى وخصومه، للتأاضي عبدالعزيز الجرجاني، والعمدة لأبن رشيق من كتب القنماء، ويمكن مراجعة كتاب (علم المعاني) للدكتور عبدالعزيز عتيق، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص ١٨ وما بعدها.

ويندخل القلوب بلا استئذان، ويعرف به شعراء من مثل أبي نولس في قوله:

ليس مأسوفا على زمن ينقضي بالهم والحزن

أو قوله:

حامل الهوى تعب يستخه الطرب

وتجده في أساليب بعض الكتاب المحدثين مثل المازني وعبدالعزیز البشري.
أما الأسلوب الحوشي، هو الذي تجد فيه المعنى الفاتر، والالفاظ التي استهلكها
الاستعمال وذهب روحها الشعرية في مثل شعر أبي العتاهية من القدامى:

مات والله سعيد بن وهب رحم الله سعيد بن وهب

يا أبا عثمان أبكيت عيني يا أبا عثمان أوجعت قلبي

ومثل ما نجد في شعر جميل صدقي الزهاوي من المحدثين..

هذه هي العناصر الأربعة التي تميز الأدب عن التاريخ أو علم الاجتماع أو علم
الفيزياء، وفي تناولها وصهرها يتفاوت الأدباء في طريقة هذا الصهر بما يضيفونه
على الأسلوب من طابع الشخصية والثقافة والروح. ومنذ القدم ونحن نعرف أن
لأسلوب الجاحظ طعما ومذاقا يختلف عن أسلوب القاسمي الفاضل أو محمد
المويلحي، وأن للمنتبي من الخصوصية في الأسلوب الشعري ما يجعله علما عليه
بحيث تستطيع أن تهتدي إليه، وأن لم ينكر لك اسمه. وكل مثل هذا في أساليب
القمام والمعاصرين، وأن تقاربوا في اللبنيات، واشتركوا في المؤثرات.

الفصل الثالث

نظرية النقد

التعريف:

ليس في النية ان نضع تعريفا جامعا مانعا للنقد لأن مثل هذا التعريف لا يكون جامعا مانعا، ولا يكون موضع اتفاق تام بين النقاد، ولهذا فالتعريف سوف نبحت عن المعنى اللغوي لكلمة النقد واشتقاقها وتطورها، ثم نتبين وظيفة النقد وطبيعته، فعندئذ نكون قد اجبنا على سؤال: ما هو النقد؟

لكلمة النقد والتناقد والانتقاد دلالات لغوية كثيرة منها: نقدت الدراهم وانتقدتها: اخرجت منها الزيف، وعرفت معذنها الاصيل وما داخلها من غش. ولعل هذا من الدلالات المتأخرة للكلمة، وربما كان قبلها (نقد) بمعنى ضرب، يقال: نقدت رأسه بأصبعي اذا ضربته، ونقدت الجوزة اذا ضربتها، وقريب منه معنى النقرة، ومن معاني نقد ايضا، التقاط الطائر الحب، اذا اخذه واحدة واحدة، ومنها لدغ الحية، واستعملت الكلمة بعد ذلك بمعنى اختلاس النظر الى شخص ما، تقول نقدت اليه، أي اختلست النظر اليه بحيث لا يراني لأتعرف على لحواله^(١).

وإذا تأملت هذه للدلالات اللغوية لكلمة نقدت، وجدت انها موصولة بسبب او آخر الى المعنى المراد بالنقد الذي فهمه القدامى او الذي يفهمه النقاد اليوم، مع فارق في التفاصيل التي تملئها ثقافة العصر ومؤثراته.

ففي مرحلة من مراحل تاريخ النقد العربي شاعت كلمة النقد بمعنى تتبع العيوب والمثالب، كما يلاحظ على كتاب ابي عبدالله محمد بن عمران المرزباني (الموشح) في مأخذ العلماء على الشعراء، الذي ضمنه ما عيب على الشعراء في خروجهم قواعد اللغة والعروض والبيان.

لكن الذي يجمع عليه اكثر النقاد القدامى هو المعنى الذي يشير الى التمييز بين الجيد والرديء من فن القول وما يستدعي ذلك من خبرة وفهم وموازنة ثم حكم

(١) اصول النقد الادبي، احمد الشلايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٩، ١٩٩٢، ص

سديد. ومن هذا نفهم (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر. و (نقد النثر) -له كذلك على اختلاف في نسبته اليه- وكتاب (العمدة في صناعة الشعر ونقده) لابن رشيق القيرواني، وغيرها من كتب الموازنة والوساطة في النقد العربي.

غير ان النقد في العصر الحديث لم يعد يكفي ان يكون وفقاً على التمييز بين الجيد والرديء من الآثار الادبية والفنية، فقد صار علماً تتجاوز دراسته الاسلوب بمعناه اللغوي، الى التعرف على (منحى الكتاب العام وطريقته في التأليف والتعبير والتفكير والاحساس، كما يقول الدكتور محمد مندور)^(١)، والى التعرف على (الصلة بين الادب ومادته الموروثة وبين الانب وابدولوجيات العصر، وبين الادب وحياة الفنان وعلاقته بالمجتمع في ماضيه وحاضره على حد سواء) كما يقول الدكتور احمد كمال زكي^(٢).

وقد استدعى هذا من الناقد ان يكون ملماً بثقافة العصر وتياراته الفكرية والسياسية والعلمية، فضلاً عن الشروط الخاصة بمهته الفنية كما سنلاحظ في الحديث عن شروط النقد كما يراه نقاد العصر الحديث.

طبيعة النقد:

واذا كان الادب تصويراً للحياة الطبيعية والانسانية ونقداً لها، بما للادب من ادوات ووسائل تختلف عن وسائل العالم والمورخ والصحفي، فان النقد نقد لهذا النقد، او تفسير لهذا النقد وهو -بهذا- مكمل للعمل الابداعي وبغير منفصل عنه، ولا يقوم الا بعد ان يكون الاول قد فرغ من مهمته. وهذه هي طبيعته، فلا يضيره ان يكون لاحقاً للادب معتمداً على خطوات الاولى في التعامل مع الحياة والكون والانسان.

ان النقد يختلف عن الادب في انه عملية عقلية منظمة مرتبطة بتطور الانسانية

(١) في الادب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، ب ط، ب ت، ص ١٠.

(٢) النقد الادبي الحديث اصوله واتجاهاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ب ط، ١٩٧٢، ص ١٧.

ونضجها الفكري، بينما يكون الالطب قائماً على الانفعالات التي يتف فيها دور العقل وضوابطه وقواعده، وهو قد لازم الانسانية منذ نشأتها ومرورها بمراحل الطفولة، بينما جاء النقد لاحقاً لهذه المراحل، وان كانت له صور بدائية ملازمة لتلك المراحل.

ويتوهم بعض الناس فيظنون انه من الضروري ان يكون الناقد شاعراً حتى يتمكن من نقد الشعر، ولكن هذا ليس صحيحاً. فقد يكون الناقد عظيماً ولكنه لا يكتب الشعر ولا يعالج عملية الابداع والتكوين الشعري. وربما استطاع النقد ان يفهم ويفسر العمل الأدبي بما لا يستطيع المبدع نفسه ان يفهمه، لأن المبدع تنتهي مهمته بعد الفراغ من عمله الفني، وكثيراً ما ينهر المبدعون بما ينتهي اليه الناقد من فهم وتفسير وتحليل يرتبط بأدوات الفن وعبرية الفنان وارتباط فنه بنفسيته او بيئته وعصره.

لكن ما من شك في أن الناقد الذي يمارس العملية الابداعية الشعرية أو القصصية الفضل من الناقد الذي لم تتوفر لديه الموهبة الابداعية. ولقد حفظ لنا التاريخ اسماء بعض الشعراء النقاد وكانوا مبدعين في المجالين، منهم (ورد زورث، وكولردج، وتوماس اليوت)، ومن امثال النقاد الادباء عندنا عباس محمود العقاد والمازني.

وقديما عالج النقد العربي هذه القضية، ورأى ان الناقد البصير هو الذي دفع الى مضايق الشعر وعرف اسراراه ونظمه، واجاد فيه واستطاع ان يبدع. يقول ابن رشيق: (وأول صناعة الشعر ابصر به من العلماء بألته من نحو وغيريب ومثل وخبر، وما اشبه ذلك، ولو كانوا دونهم بدرجات، وكيف وان قاربوهم او كانوا منهم بسبب؟ وقد كان ابو عمرو بن العلاء واصحابه لا يجرون مع خلف الاحمر في حلية هذه الصناعة، اعني النقد، ولا يشون له غباراً لنافذة فيها، وحذقه بها، واجادته لها^(١)).

واشتهر من بين النقاد والشعراء حماد للرواية وابن طباطبا وابن رشيق، بينما

(١) العمدة في محاسن الشعر ونقده، ابن رشيق القيرواني، دار لجيل بيروت، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط٥، ١٤٥١هـ - ١٩٨١م، ط١، ص ١١٧.

كان معظم النقاد من العلماء واللغويين والفقهاء والقضاة. أمثال أبي عبيدة والاصمعي وابن قتيبة وثلعب والمبرد، بالإضافة إلى الأدباء والبيانين من أمثال الجاحظ وابن هلال العسكري والآدي والقاضي الجرجاني وعبدالقادر وابن الأثير وغيرهم.

مهما يكن من أمر فليس من الضروري أن يكون الناقد مبدعا (قاصا، روائيا، شاعرا)، ومن جهة أخرى لا بد من القول بأن دخل كل مبدع ناقدا. فالشاعر، مثلا، عندما ينظم قصيدة يتجنب نقاط الضعف، ثم يعاود قراءتها، وينقح فيها، ويعدل، أي أنه يقوم بوظيفة الناقد لشعره. وهذا ما عرفناه بشكل واضح عن زهير بن أبي سلمى واصحاب الصنعة في الشعر. لكن بصورة عامة تطغى شخصية المبدع عند الشاعر على شخصية الناقد.

وهناك من النقاد من يرى في عمل الناقد عملا ابداعيا لا يقل قيمة عن عمل الأديب ذاته شاعرا كان أو قاصا. يقول هـنسون: (إن الناقد الذي يقوم بتفسير شخصية كاتب عظيم كما ظهر في نتاجه... يتناول الحياة بحق. كما صنع الشاعر أو الكاتب المسرحي الذي كانت كتابته مادة لدراسته... إن النقد الحق يأخذ مادته والهامة من الحياة كذلك، وهو كذلك ابداعي، ولكن بطريقته الخاصة)^(١).

وبهذا يكون هناك شبه بين طبيعة النقد وطبيعة الأدب، ويتقارب هذا الشبه كلما ارتقت درجة الموهبة والنضج والابداع، وإن اختلفت الوسائل والغايات بين كل منهم.

وظيفة النقد:

هناك من الناس -ومن الأدباء خاصة- من لا يعد النقد والنقاد شيئا ذا أهمية، بل يعد الناقد انسانا طفيليا يعتاش على جهود المبدعين مثلما تعتاش الطفيليات على الحشائش والنباتات ولا تخلف وراءها إلا الاضرار.

(١) الأديب وفنونه، د. عز الدين جواد الطاهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط٥، ١٩٧٨، ص ٦٩.

والنقاد -في نظري هؤلاء الناس- ادباء فاشلون عالّجوا الابداع وعجزوا عن ملئ
اعين المتلقين، فلجأوا الى النقد ليعبروا عن حسدهم للمبدعين واشفاء غليلهم من خلل
الانتقاص من اعمال الادباء التي لم تكن بمقدور احدهم في اية مرحلة من مراحل
حياتهم^(١).

بل ان هناك من يرى ان في عمل النقاد حاجزا امام اعين القراء وابعادهم عن
ان يمارسوا تلذذهم في النصوص واصدار احكامهم عليها بعد محاولة فهمها فهما
خاص بعيدا عن أي تحيز^(٢). وبمعنى آخر ان الناقد يضربنا على ان نفهم الأثر
الأدبي كما فهمه هو، ومن المعلوم ان فهمه خاضع لتقافته واتجاهه الفكري
والسياسي، ومن ثم سيجعلنا اسرى فهمه الخاص وتحيزه او رفضه لاتجاه النص
وقيمته.

ونقد كانت المعركة حامية بين الشعراء والنقاد اللغويين والعلماء في نقدنا
العربي القديم، وكلنا يتذكر ما كان بين الفرزدق وعبدالله بن ابي اسحاق من
خصومة بسبب تعقب ابي اسحاق لخروج الفرزدق على قواعد النحو، فما كان من
الفرزدق الا ان هجاه بقوله:

فلو كان عبدالله مولى هجوته ولكن عبدالله مولى مواليا^(٣)

ومن الطريف ان في هذا البيت خروجا على قاعدة الاسم المنقوص في حال
الاضافة وهي الجر والتثنية في (مولى)، فكان هذا مادة لأبي اسحق ليمعن في
السخرية من الفرزدق!! وقل مثل هذا في علاقة بشار ومحمد بن مناذر وغيرهم

(١) مقدمة في النقد الأدبي، د. علي جواد الطاهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت

ط١، ١٩٧٩، ص ٣٤٦.

(٢) الادب وفنونه، ص ٦٧.

(٣) ينظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه احمد ابراهيم، دار الحكمة بيروت، ب ط، ب ت،

ص ٤٩، للتعرف على طابع النقد اللغوي في النقد العربي لذلك.

باللغويين والعلماء من أمثال الخليل ويونس بن حبيب وعمر بن العلاء.

فإلى أي مدى يمكن المضي من هذا الاتجاه في الموقف من النقد وأهميته ووظيفته؟

الحق أن في هذا كثيرا من للتجني على النقد، وربما يكون هذا خاضعا لمواقف شخصية، لأن الناقد مضطر إلى أن يصدر حكمه، وقد يكون في هذا ما يخض من قيمة الشخص، أو الأثر الأدبي الذي يندقه، وقد يكون على صواب في هذا الحكم، ولكن بعض الصدور تضيق وتحول القضية إلى معركة شخصية فتهاجم الحاكم الناقد وتسم حكمه بالظلم والتحيز أو الكذب والجهل بالمنقود.

ولقد انبرى كثير من الباحثين -ومن بينهم نقاد بارزون- إلى بيان وظيفة النقد، ليس من قبيل الدفاع عن أنفسهم، ولكنه بسط للحقيقة وعرض لإبعادها.

إن النقد كما يرى هؤلاء الباحثون والنقاد، يخدم أطرافا ثلاثة هم:

١- القارئ أو المتلقي.

٢- المبدع أو المنشئ.

٣- الأثر الإبداعي سواء أكان هذا الأثر شعرا أم نثر.

أما أنه يفيد القراء فيمكن ملاحظة هذا فيما يلي:

أولا: أنه يحقد علاقة حميمة بينهم وبين الآثار الأدبية، ويساعده على فهمها، ويعرفهم على أسرار الإبداع والجمال فيها. فمن المعلوم أن القراء طبقات فمنهم حديث العهد بالأدب، ومنهم من لا صلة له بالأدب بسبب تخصصه وانشغاله بظروف الحياة المعاصرة وما فيها من تشعب.

ثانيا: أنه يوفر على القارئ لوقت والجهد بما يختار له من النصوص الجيدة، ويرسم له طرق القراءة الناقمة، ويهديه إلى متابعة الإصدارات الجديدة التي تشد موهبته وتقيده في اغناء خياله وتكسبه خبرة ومثعة بالحياة. وما من شك

في ان كثيرا من القراء لا يقدرّون على الاختيار الصحيح، والتفويم الصحيح
للكثار الأدبية ذات القيمة العالية في كثير من الأحيان.

واما ان النقد يفيد الادباء المبدعين فمن الوجوه التالية:

أولاً: انه يفسر الآثار الأدبية ويبين الاصول اللازمة لفهمها، وهي ليست من مهمة
المبدع، لأن مهمته تنتهي بلفتها من عملية الابداع.

ثانياً: يقوم الاعمال الأدبية، ويصف مقدار ما وفقت اليه من تحقيق من شروط
النجاح.

ثالثاً: انه يخفف من غلواء الادباء وشعورهم بالغرور وعدم تقديرهم لآراء الناس
فيهم، وذلك حين يكون وسيطاً بينهم وبين القراء وذلك حين يفلت الادباء الى
قيمة اصنامهم ومقدار اثرها في نفوس الجمهور.

بقي ان نشير الى افادة الأدب نفسه من النقد، وذلك حين يكتشف النقد مواطن
القوة والابداع في الآثار الأدبية فيجعل المبدعين يلتفون حولها ويبدعون على
غرارها، او يتجاوزونها في بعض الأحيان، ومن ثم تتطور الاعمال الأدبية ويرتقي
مستواها. وحين يكون في بعض الاعمال الأدبية معائب او هنات، فإن النقد يسلط
الضوء عليها ليتجنب الادباء الناقضون، او المبدعون الذي لفتهم النظر الى هذه
المعائب والهنات سواء اكانت في الأفكار او للمواطن او الاساليب، كما سنرى في
عناصر الاسلوب المرضي^(١).

لقد تطورت وظيفة النقد في العصر الحديث، واصبح من مهماته أن يكشف ما
يحاول الأدب ان يخفيه عن انظارنا من غايات مكتونة، خاصة وأن الادب اصبحت
له مذاهب متعددة بناء على صلاته بالعلوم والمعارف العلمية والفنسية الحديثة،
واصبح من الصعب علينا ان نتعرف على غايات هذا الادب بدون الاستعانة بالناقد

(١) ينظر في تفصيل الحديث عن وظيفة النقد، اصول للنقد الأكبي، ص ١٧١، وما بعدها،
ومقدمة في النقد الأكبي، ص ٢٤٦ وما بعدها.

البصير الذي سير اغوار هذه المعارف والعلوم، وتعرف على صلتها وتأثيرها على الأعمال الأدبية ومبدعيها.

وبهذا نستطيع ان نقول بأن النقد، وان كان لاحقاً للعملية الإبداعية، فإنه ليس تابعاً او طفيلياً، ولا مجرد متعقب للخطأ بل صاحب وظيفة إيجابية متممة لوظيفة الأدب. وكثيراً ما رأينا للنقد يسبق الأدب بنظرياته وتوجيهاته، فيجعل الانبياء يسرون على هدى هذه للتوجيهات والنظريات على اختلاف في قيمة هذه النظريات وصلاحتها في البناء الثقافي والاجتماعي وتطوير المجتمعات وفنونها.

وما من شك في ان النقد معلم من معالم الرقي العلمي والحضاري للأمم وهو يأتي في المراحل التي تصل فيها الأمم الى قسم التحضر والرقي، ولا ادل على ذلك مما شهده النقد في فترات الرقي الحضاري لامتنا في عصور ازدهارها، وما بلغتة الانسانية اليوم من معارف وعلوم، وما تركه ذلك من آثار على النظريات النقدية.

النقد بين الذاتية والموضوعية:

قضية تثار حين يكون الحديث عن طبيعة النقد، فهل هو ذاتي او هو موضوعي؟ وقبل الاجابة عن هذا السؤال نقف عند معنى الذاتية ومعنى الموضوعية في النقد.

ان الذاتية في النقد تعني ان الناقد ينطلق من ذاته وشخصيته وذوقه الخاص دون ان يخضع لأي ضابط علمي او اجتماعي او احكام مسبقة مقتبسة من ميادين العلوم الطبيعية او الاجتماعية فيستحسن تبعا لاحساسه الشخصي او يستقبح لاحساسه الشخصي كذلك^(١).

(١) ينظر فصل الذاتية والموضوعية في كتاب دراسات نقدية في الأدب المعاصر، مصطفى عبداللطيف السحرني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٧٩، ص ١٧.

اما الموضوعية فتعني ان الناقد يتجرد عن ذاته وعواطفه، فلا ينطلق مما يحب او يكره، ولا يحكم مذهبه الديني او السياسي، بل يتعامل مع النص وكأنه غريب عنه، فيكتشف عما فيه من حقائق وما ينطوي عليه من اسرار او معارف في الطبيعة والنفس الانسانية.

ويتحدث النقاد عن محاسن كل من الذاتية والموضوعية ومساوئها، فليست الذاتية ضررا كلها، ولا نفعا كلها، وليست الموضوعية كلها كذلك. بل لكل منهما منافع ومضار. فمن محاسن الذاتية ان تتعامل مع النص الأدبي على انه اثر من آثار النفس الانسانية مقع بالحيوية والعاطفة والخيال، وليس مادة جامدة، او علما من العلوم البحتة والتطبيقية التي يتعامل معها بالارقام او المختبرات، وهو لهذا يستدعي قدرا من التذوق والحرية والتفاعل للوجداني. وفي هذا اثره للعمل الأدبي واغناء لتجربته حين تضاف اليه مكاسب تجربة انسانية اخرى من روح الناقد وثقافته.

ولكن من مضاره الايغال في هذه الذاتية وطغيانها بحيث تعطي ظهرها للمعارف والعلوم الانسانية، وتخضع فيها الى نظراته في الحياة او ظروف تربيته ومجتمعه.

اما محاسن الموضوعية فانها تحد من طغيان الاحساس الشخصي، والعاطفة الشخصية في التعامل مع النص، وتحكم العقل، والتجارب الانسانية وتفيد مما توصل اليه الانسان من معارف وعلوم، ولعله بهذا يكون قد ساعد على تفسير الاثر الأدبي بمعطيات تلك العلوم بما لا قبل للتذوق الشخصي والتجارب الشخصية به. والموضوعية تضعك امام النزاهة الانسانية وهي تتجرد عن ذاتها وهواها وتخضع مبادئها لمقاييس وضوابط لا يضل معها الناقد ولا يزيغ، وهي ضوابط ومقاييس خبرتها البشرية من قبل والفت نتائجها.

غير ان السير في هذا الاتجاه الى ابعد مدى يكون ضروره اكثر من نفعه، لأنه ينسى انه يتعامل مع الأدب، والأدب نتاج نفسي وعاطفي قد يتمرد على الضوابط، ويخضع لعمليات نفسية لا يمكن وضعها في انابيب التحليل، وارقام الجداول.

ومن المعلوم ان لكل من الذاتية والموضوعية انتصارا فهناك من يرى في العمل الأدبي مفارقات وتجارب لا تخضع للتنظيم العلمي، وهناك من يرى فيه علما شأنه شأن العلوم الأخرى، فيسميه بعلم الأدب ويخضعه لمقاييس العلوم وتجاربها^(١).

ولعل من الحق ان نقول ان هذه الحجة والتطرف من لدن كل فريق لا تخدم الأدب، لأنها تخضع لاتجاهات فكرية مسبقة، وانه من الخير للأدب ان نتعامل معه تعاملًا ذوقيا ونخضعه لقدر من الذاتية، كما انه من الخير له ان يأخذ من العلمية روحها وتجاربها وانجازاتها، لنغني النص المنقود ونوصله بالتجارب الانسانية باسباب واسباب^(٢).

ويمكننا القول مع الدكتور عماد الدين خليل بـ (ان النقد الفني والأدبي في حقيقته - فكر وذوق وإحساس ورؤية ومعرفة ومشاركة وتأمل واندماج. وعبث ان ننقي عن النقد صفة واحدة من صفاته هذه، او ان نهدم لبنة من لبناته تلك. عبث ان نتشبه في نقدها بموضوعية ما انزل الله بها من سلطان، اذ ان ذلك ليس بمستطاع مخلوق يمتلك ذرة من دهشة واعجاب، وقدره على المشاركة والاندماج، وعبث، كذلك، ان نقدنا مقوماتنا الذاتية، ومعلبيرونا للمستقلة ونذوب في العمل الذي ننقده... النقد لا هذا ولا ذاك)^(٣).

النقد وتنمية الذوق:

قريب من الذاتية والموضوعية في النقد الحديث عن الذوق وتنميته والاحساس

(١) ينظر كتاب الباحث (الملاحم العالمة لنظرية الأدب الاسلامي) دار المعرفة، دمشق، ط١، ١٤٠٢-١٩٩٢م، فصل الأدب الاسلامي والعلوم، وقد بين خطر هذه العلوم على الأدب اذا وظفت توظيفاً سياسياً او علمياً دون مراعاة طبيعة الأدب وخصائصه.

(٢) تجد هذا الموقف لدى محمد مقدور في (الأدب والنقد) ص ٩-١١، والدكتور علي جواد الطاهر، في (مقدمة في النقد الادبي) ص ٣٤٢.

(٣) في النقد الاسلامي المعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٧٢،

بالجمال وترقيته. وحديث النقد يدور حول فطرية التذوق أو اكتسابه، ومن ثم يكفي تكوين هذا الذوق والمؤثرات فيه سواء كان فطرياً أو مكتسباً.

ما من شك في أنه لا غنى في الذوق عن الموهبة والفطرة السليمة وبدونها لا يمكن البحث عن الناقد المبدع، مهما بذلنا من جهد وتثقيف. وقديماً قيل.

إذا لم تستطع شيئاً فدعه وجاوزه إلى ما تستطيع!!

فإذا ما توفرت الموهبة فلا يمكن الوقوف عندها وحدها، بل لا بد من الكسب والحنق والتدريب ومعالجة فنون القول وتجارب الانباء المهويين من القدماء والمحدثين، ومن ادباء البيئة القومية، ومن ادباء اللينيات الأجنبية سواء بسواء^(١).

وبالموهبة والدراسة وسعة الاطلاع ينمو الذوق ويثمر، ولو لا هذا لابتدى الناس جميعهم لمهمة النقد، ولحدث هذه المهمة امراً سهلاً يتناوله من هب وبه، ولكنه -في واقع الأمر- مهمة عسيرة لا يوفق فيها الا القليل من الناس ممن توفرت لديهم ملكة وموهبة صقلها المران على روائع الأدب في عصور البشرية كلها.

والذوق في الاصل اطلق على ادراك طعوم الاشياء وارتبط باللسان وحاسة التذوق فيه، وهذا اصل مادي، انتقل بعد ذلك الى كونه اداة الادراك التي تثير في نفس المتذوق لذة ومتعة، وعرف بأنه القوة التي يقدر بها الأدب، او (هو ذلك الاستعداد الفطري المكتسب نقدر به على تقدير الجمال والاستمتاع به ومحاكاته)^(٢).

وملكة الذوق بشقيها الفطري والمكتسب ليست بسيطة بل هي مركبة من العقل والحس والعاطفة والذكاء، وبسبب من هذا قلما يتفق الأفراد في وحدة الذوق، وكان لهذا مظاهره في النقد وتوابعه واتجاهاته وآثاره. فمن غلب عليه عنصر من هذه العناصر ظهر ذلك في طبيعة نقده، وصنف ضمن مدرسة معينة او مذهب معين،

(١) النقد الأدبي الحديث، اصوله واتجاهات رواده، د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف،

الاسكندرية، ط١، ١٩٨١، ص ١٤٨.

(٢) اصول النقد الأدبي، احمد الشايب، ص ١٢٠.

فمن طغى عليه الطابع العقلي صنف ضمن المدرسة الكلاسيكية، ومن غلبت عليه العاطفة صنف ضمن المدرسة الرومانسية.

ويتحدث النقاد على أنواع الذوق ففنه الذوق السليم الصحيح الذي يفرق بين الأدب الصادق الجميل والأدب المتصنع ومنه الذوق الرديء السقيم الذي لا يحسن التفريق بين أنواع الأدب من حيث جودتها وريادتها. وقد يقسمونه الى ذوق سلبي وذوق ايجابي، كما يقسمونه الى ذوق عام يمثل طابع العصر واتجاهاته، وذوق خاص شخصي يتعلق بتجربة الناقد وإبداعه الفردي.

وتنوع الذوق هذا يخضع -تو شاك- الى عوامل ومؤثرات متعددة منها البيئة والزمان والجنس او القومية التي ينتمي اليها الناقد، وظروف التربية التي خضع اليها، ثم الشخصية الفردية والمزاج الخاص، وعناصر العبقرية والتفرد في هذه الشخصية^(١).

وحسبنا ان نعرف من الذوق خطوطه العريضة هذه، اما الوقوف عند النظريات التي تعلاه، فيمكن الرجوع فيها الى مظاهرها من مصادر النقد.

شروط الناقد:

من خلال الصفحات السابقة يمكن ان نستشف الشروط الواجب توافرها في الناقد الادبي المؤهل لهذه الصفة، لكننا نريد ان نوكد الافكار السابقة بما يزيدها وضوحا في هذه الفقرات الموجزة، فنقول ان اهم هذه الشروط هي:

اولاً : موهبة فطرية جديرة بأن تقتحم عالم الأدب وتتنوقه وتهدي الآخرين الى مكان الاسرار في ابداعه وخصائصه.

ثانياً : معرفة دقيقة باللغة القومية والتراث الثقافي والحضاري للأمة التي ينتمي اليها الأدب المنقود، لأنه بدون هذه الصلة الحميمة بالتراث، لا يمكن تفسير الجديد في الأدب، ولا معرفة مراحل تدرجه وتطوره حتى وصل الى عصره الحديث.

(١) المصدر نفسه، ص ١٢٦ ما بعدها.

ثالثاً : معرفة بلغة اجنبية او اكثر حتى يتسنى للنقاد الاطلاع على ما ابدعته الامم الاخرى في مجالات الادب والثقافة، وحتى يمكن متابعة حركة النقد واتجاهاته الجديدة لدى الامم قديما وحديثا.

رابعاً : اطلاع واسع على المعارف والعلوم التي ارتقت اليها الامم في العصر الحديث في ميدان الوراثة والطبيعة وعلم النفس والاجتماع والانتروبولوجيا وعلوم الاقتصاد ومذاهب السياسة.

خامساً: توسع في النظر الى العمل النقدي بحيث يشمل الاطراف الثلاثة: الاثر الادبي: والاديب: والملقي. بما يستدعيه هذا من توازن وعدم طغيان جانب على آخر في الاهتمام.

سادساً: عدالة ونزاهة في اصدار الاحكام، وتواضع وتعاطف مع الآثار المنقودة، بحيث يصدر النقاد عن حياد كامل بالنسبة لجميع الادباء، بدون تعال وكبرياء، بل حب وتفهم وفهم لظروف الاديب ونوازعه. فليس النقاد جلادين او اناسا موترين يتشغون باظهار معايير للمبدعين ويبحثون عن مواطن الضعف لديهم. وانها مهمة سهلة، اذا كان النقد كذلك^(١).

هذا بيان موجز لما ينشروطه النقد على من يريد ان يتصف بصفة الناقد الجدير بهذه الصفة، وهم على حق في ذلك، لأن عملية النقد عملية مقعدة تستدعي من الناقد

(١) للتعرف على مزيد من هذه الشروط تراجع للمصادر التالية:

- ١- ثقافة الناقد الادبي، د. محمد النويهي، مكتبة الخانجي ودور الفكر، القاهرة، ط٢، ١٩٦٩ وينظر فيه الى دراسة النويهي الشخصية ابن الرومي من خلال الثقافة العلمية التي يجب ان يتسلح بها الناقد، من وجهة نظر الدكتور النويهي.
- ٢- في النقد الادبي الحديث، منطقات وتطبيقات، د. فائق مصطفى ود. عبدالرضا علي، منشورات جامعة الموصل العراق، ط١، ١٩٨٩، ص٩٤.
- ٣- للنقد الادبي الحديث، د. احمد كمال زكي، ص١٧، وما بعدها.

القيام بتحليل النص تحليلًا معمقًا وتفسيره تفسيرًا فيه من الذات المبدعة، ومن الموضوعية المتسلحة بالعلوم والمعارف المتنوعة كما يستدعي من الناقد -بعد ذلك- أن يكون حاكمًا منصفًا لا يغمط حق أحد، ولا يتحزب لأحد، بل يساهم في دفع حركة الأدب وتطورها، كما يساهم في تنشئة المبدعين، وتوجيههم إلى الطريق الصحيح في الإبداع. ولهذا قيل أن النقد عملية تحليل وتفسير وحكم، على اختلاف في أهمية كل من هذه العناصر، وفي درجة النظر إليها^(١).

(١) انظر الإسلام والفن، د. محمد البستاني، مشهد، ١٤٠٩هـ ط١، ص ٦١، والأدب وفنونه، ص ٩٢-١٠٨، ومقدمة في النقد الأدبي، ص ٣٣٩.

الفصل الرابع

تطور النقد لدى الغربيين

العصر اليوناني:

يكاد يجمع الباحثون على ان بدايات النقد لدى الغربيين تنطلق من اليونانيين، وهذه البداية نفسها تسبقها مراحل سانحة عندهم حتى اذا ما وصلوا الى القرن الخامس قبل الميلاد مثله ثلاث اتجاهات: للفسطانيون والادباء (مؤلفو المسرحيات) والفلاسفة. ولعل اهم هؤلاء جميعا في معيار النقد آنذاك الكاتب المسرحي ارسطوفان الذي كتب مسرحيات كثيرة وتعرض في اهمها، وهي مسرحية (الضفادع) الى النقد، وفاضل فيها بين الادباء السابقين في العمل المسرحي خاصة^(١).

والشخصية المهمة الثانية في تاريخ النقد في تلك الفترة، هي شخصية (افلاطون). وهو وإن لم يكن ناقدا بالمعنى الدقيق للنقد، ولكن كانت له نظرات نقدية جاءت في سياق منهجه الفلسفي المتكامل.

وهذا المنهج يقوم على (نظرية المثل) التي ترى الوجود الخارجي والاشياء المحسوسة التي نشهدها في الوجود لتعكاسات وظلالا للعالم المثالي الحقيقي، وهو ما وراء الواقع المادي والمصسوس.

والذي يهمننا من هذه النظرية ما يتعلق بالادب والنقد منها وهو (نظرية المحاكاة)، والتي تعني ان الادب محاكاة للطبيعة. ويتجلى هذه في الحوار الذي اجراه افلاطون بين سقراط وجلوكون، وقد ورد في هذا الحوار في الباب العاشر من (الجمهورية).

خلاصة هذا الحوار الذي يعتمد على (الكروسي) مثالا للصانع الحقيقي، والصانع المحاكى المقلد. فالكروسي له مثال في عالم المثل، وهذا المثال هو الفكرة، وهي الحقيقة المطلقة المرتبطة بالخالق الحقيقي (الله سبحانه وتعالى)، ثم يأتي دور الصانع او النجار الذي يحاكي الفكرة ويجسدها، واخيرا يأتي الشاعر فيحاكي ما قام

(١) النقد الانبي الحديث، اصوله واتجاهاته، د. احمد كمال زكي، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ط١، ١٩٧٢، ص ٢٥.

به الصانع التجار. وبهذا يصبح عمله محاكاة للمحاكاة، فيبعد عن الحقيقة مرتين^(١). وأفلاطون في هذا يغض من شأن الشعر ولا يعد له قيمة كبيرة في جمهوريته المثالية.

ومن خلال الكتابات الفلسفية لأفلاطون نستطيع ان نتعرف على موقفه من الفن والشعر خاصة، ويمكن ان نشير الى خلاصة مفاهيمه الادبية والنقدية بما يلي:

- ١- انه اجج الصراع بين الشعر والفلسفة، بتأكيده على عاطفية الشاعر وابتعاده عن جوهر الحقيقة التي هي اسمى للغايات عنده.
- ٢- اكد على الوظيفة الاخلاقية للفن والشعر خاصة. فهو -وان طرد الشعراء من جمهوريته- فقد ابقى على الشعراء الذين يخشون الفضيلة ويدعون للبر.
- ٣- فصل بين المتعة والمنفعة واكد على المنفعة وحدها.
- ٤- ميز بين ثلاثة اساليب من الشعر، الغنائي والملحمي، والتمثيلي وان لم يطلق عليها هذه المصطلحات.
- ٥- يمثل نقده النقد الفلسفي للنظري، الذي يضع النظرية قبل النظر في الموضوع^(٢).

وبعد أفلاطون جاء تلميذه أرسطو (٣٨٤-٣٢٢) قبل الميلاد، الذي يعد أول ناقد منهجي في تاريخ النقد اليوناني والعالمي، وقد خصص لنقد الشعر كتاباً كاملاً، وهو (فن الشعر) بالاضافة الى (فن الخطابة)، كما يمكن التعرف على آرائه في الفن عموماً من خلال كتاباته الفلسفية.

وأرسطو يختلف عن أستاذه أفلاطون في نظريته الى الشعر، فهو لا يضعف

(١) نظرية الأدب، ثايف عكاشه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط١، ١٩٨٧، ص ٩.

(٢) محاضرات في نظرية الأدب، د. شكري عزيز الماضي، دار البحث، قسنطينة، الجزائر ط١، ١٩٨٤، ص ١٩، وما بعدها.

النفس الإنسانية، بل يثير فيها عاطفتي الحزن والشفقة، فيطهر النفس منهما، أو هو نوع من التصفية للأنفعالات الضارة بالنفس وتنظيم للمشاعر المضطربة^(١)، وقد استخدم أرسطو في هذا المجال مصطلح التطهير Catharsis، وعبارة أرسطو الواردة في كتابه (فن الشعر) عامة وغامضة، وقد شرحتها النقاد فيما بعد، وكان لهم في شرحها آراء ومذاهب شتى.

ولم ينف أرسطو عن الشعر كونه محاكاة ولكنه عمق مفهوم المحاكاة، ونفى أن تكون بمعنى التقليد. فالشعر عنده محاكاة للواقع بمعنى الإضافة إليه، والتطور فيه. وقد وضع هذه الفكرة في مجال التراجيديا، فقال: إن الشاعر المسرحي يحاكي الأشخاص في الواقع فاما أن يصورهم أفضل مما هم عليه في الواقع، وهؤلاء هم أبطال المأساة، ولما أن يصورهم بأسوأ مما هم عليه في الواقع، وهؤلاء هم أبطال الملهاة^(٢). وهذا ما يؤكد لنا أن أرسطو ينظر للادب بوصفه إبداعا وتطورا.

وفي رأي أرسطو فإن الشعر أقرب إلى الفلسفة من التاريخ فهو لا يقلد الأفراد والجزئيات من الأشياء، بل يقلد المعنى الكلي للإنسانية، بمعنى أنه إذا صور إنسانا فإنه لا يصور فردا براه، وإنما يصور فيه لمثل الأعلى، أو الفرد الكامل فيه. وهو بهذا يختلف عن المؤرخ الذي يبحث عن الجزئيات من حيث هي جزئيات ويخبرنا بما كان ويوصل إلينا معرفة ما حدث^(٣).

وتتبع أهمية النقد عند أرسطو من مرجع أساسي، وهو عدم اعتماده على الأفكار السابقة، وإنما اعتمد على دراسة الأشعار والأعمال المسرحية في عصره،

(١) لفظة الجمال، نشأتها وتطورها، د. أميره حلمي مطر، دار الثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٧٣، ص ٥٨.

(٢) ينظر، في نقد الشعر، د. محمود الربيعي، دار المعارف، ط٤، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٢٩، وما بعدها.

(٣) أرسطو طائيس في الشعر، د. شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٣٦، وما بعدها.

ومن خلالها خلص الى القيم والآراء النقدية، فهو لم يتكلم في فراغ، وإنما انطلق من الامثلة. وبرز مثالين في كتابه (فن الشعر) هما (الالياذة) لهوميروس، ومسرحية (او ديب الملك) لسوفوكلس، بالإضافة الى مسرحيات ارستوفان واسخيلوس ويوريديس.

وعلى الرغم من ان آراء ارسطو في الفن والادب والنقد كانت ذات قيمة في مرحلتها وفي المراحل التالية لها، الا انها لم تكن تشكل نظرية في تقويم النصوص وتفسيرها، بل كانت آراء حول الفن ووظيفته، ولم تعن بالشعر الخنائي الذي يعبر فيه الشاعر عن اماله والامه، بل كان معظم وقفات ارسطو عند الشعر الموضوعي لارتباطه بفكرة المحاكاة عنده.

العصر الروماني:

لم يكن الرومان ذا عناية بالادب والفن لانهم اصحاب دولة عسكرية قبل كل شيء، ولكنهم حين اتصلوا باليونان واحتلوا بلادهم تأثروا بأدبهم وحضارتهم فانتقوا وقلدوا وانتجوا ادبا في مجال التراجيدي والكوميدي والملحمة والشعر الخطابة. ويذكر في هذا المجال خطيبهم (شيشيرون) (١٠٦-٤٣ قبل الميلاد). وشاعرا هم هوراس (٦٥ قبل الميلاد - ٨ بعده) الذي احتل المرتبة الاولى في النقد والشعر. وله قصيدة تعليمية عنوانها (رسالة الى آل بيسون)، او (فن الشعر) وقد تابع فيها القواعد التي قررها ارسطو، ودعا الى تقليد تلك القواعد بحماس واعجاب، ونقل تلك القواعد من صياغتها الفلسفية الى الصياغة الشعرية، مما اكسبها الشهرة والديمومة^(١).

ومن تلك القواعد التي تحدث عنها هوراس تقسيم الشعر الى ثلاثة اقسام، وتقسيم المسرحية الى خمسة فصول، بالإضافة الى آراء ارسطو عن المتعة والفائدة والوحي والمحاكاة والبحور. والحق ان تحويل النقد الى قواعد جامدة قد قضى على روح النقد الذي يجب ان يقوم في الاساس على درس الادب وتحليله والوصول من

(١) مقدمة في النقد الادبي، د. علي جواد الطاهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص ٣٥٩.

خلاله الى النظريات والسعي الى تطبيقها.

لقد كان ارسطو ينطلق من النصوص للوصول الى النظرية في حين ان النقاد الذين جاءوا بعده في العصر الروماني وفي العصور الوسطى اخذوا افكاره وحولوها الى قواعد لا حراك ولا ابداع فيها.

ولقد ظل الادب والنقد في العصور الوسطى في ظل الملكية والاقطاع والكنيسة التي ارتبط بهما، وهذه الفترة وأن ارتبطت لغتها باللغة اللاتينية الاغريقية، ولكنها لم تضاف الى الادب او النقد شيئا يعتد به، وتمتد هذه الفترة الى القرن الثالث عشر الميلادي في اوربا كلها.

عصر النهضة:

ما بين العصور الوسطى التي قلنا انها تنتهي بالقرن الثالث عشر الميلادي والعصور الحديثة التي تبدأ بالقرن السادس عشر فترة تسمى بعصر النهضة الذي يعني حركة احياء العلوم والفنون والآداب والعودة الى منابع التراث اليوناني والروماني تنقيبا وتحقيقا وتقليدا وتقديسا.

وكان لعودة اوربا الى هذا التراث وتقدسه عوامل ودوافع يمكن ارجاعها الى ما يلي:

١- سقوط القسطنطينية بيد الاتراك عام ١٤٥٣م، وهجرة الاغريق القاطنين بها الى ايطاليا حاملين كتبهم ومخطوطاتهم الاغريقية، وراحوا يعملون في جامعتها وينشرون ما معهم من مخطوطات.

٢- اكتشاف الطباعة، وما كان لهذا الاثر الجليل من اتساع المعرفة ووصولها الى الطبقات المختلفة من الناس.

٣- اكتشاف امريكا عام ١٤٩٢م.

٤- احتكاك الاوربيين بالثقافة العربية والاسلامية من خلال الاندلس وصقلية، ومن خلال الحروب الصليبية قبل ذلك.

ولقد كانت ايطاليا اسبق الدول الاوربية الى هذه النهضة نظرا الى موقعها المتوسط بين الشرق والغرب، ووجود امراء في مدنها المشهورة مثل فلورنسا والبندقية شجعوا على نشر المعارف والعلوم وتعزيد الحركة الاحيائية، فظهر فيها نتيجة لذلك ادباء كبار، كتقوا اعلاما بارزة لهذه النهضة من مثل دانتي وبترارك وبوكاشو^(١). وبعد ايطاليا امتدت النهضة الى كل من فرنسا وانجلترا والمانيا، كما سنلاحظ من مظاهر هذه النهضة في ميدان الادب والنقد، الذي هو انعكاس لمظاهر الحياة المادية والتعليمية والتجارية في هذه البلدان، وفي بلدان اوربا كافة.

في مجال النقد اخذ الايطاليون كتاب ارسطو (فن الشعر) وعنوا به عناية لم يشهدا كتاب آخر في تلك الفترة، وراحوا يقيمون النقد على قواعد التي فهموا بعضها، وعدلوا بعضها الآخر حتى بالغوا اشد المبالغة في هذه القواعد. فالوحدة الموضوعية التي تحدث عنها ارسطو استحالَت الى وحدات ثلاث هي وحدة الموضوع ووحدة المكان ووحدة الزمان في المسرحية. بينما لم يقل ارسطو الا بوحدة الموضوع في العمل المسرحي^(٢).

الكلاسيكية الجديدة:

هذه النهضة الاوربية في مجال العلوم والاداب في عودتها الى التراث اليوناني وحضارة اليونان في مختلف وجوها انتجت لنا ادبا اصطلاح على تسمية بالادب الكلاسيكي الجديد تميزا له عن الادب القديم الكلاسيكي (وهو ما انتجه اليونان والرومان) واذا كان الايطاليون لهم فضل السبق في هذه النهضة فان الفرنسيين تابعوهم وتلقوا عليهم في انتاج ادب يضاهي الادب اليونانية القديمة او يسير على منواله، يدفعهم الى ذلك منافسة شديدة الى الرقي بلغتهم التي كان ينظر اليها على انها غير قادرة على ان تكون لغة الابداع التي وصلت اليها اللغات القديمة (اليونانية

(١) النقد الادبي، احمد امين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٨٣، ص ٢٤٧.

(٢) في النقد والادب، د. محمد مندور، دار النهضة المصرية، القاهرة، ب ط، ١٩٧٧، ص

والرومانية)، فكان أن وقفوا في هذه النهضة الكلاسيكية في القرن السادس عشر والقرن السابع عشر وطرف من القرن الثامن عشر الذي كان يمور في اجواء التحول والتغيير .

ففي مجال النقد تأسست جماعة (البلياد) التي اتخذت من الادب القديم قدوة لها، ومهدت لظهور ناقد كلاسيكي كبير مثل (بوالو) (١٦٣٦-١٧١١) الذي نظم قصيدة تعليمية للفن مقتنيا اثر القدماء وداعيا الى تقديس اعمالهم. وفي مجال المقالة والقصة والشعر والمسرح ظهر رابله ومنثيني ورونسمار وكورنيه وفولتير وغيرهم، حتى يمكن القول ان فرنسا ورثت ايطاليا في هذا الاتجاه واصبحت زعيمة للاتجاه الادبي المحافظ في اوربا كلها خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر^(١).

ومثل فرنسا في هذا التوجه الكلاسيكي كانت انكلترا ولكن بفترة لاحقة لفرنسا، فكان لها نقادها الذين دعوا الى تقليد اليونان والاشادة بمقولات ارسطو في النقد وقواعده، ومن ابرز هؤلاء النقاد فيليب سدن (١٦٣٠-١٧٤٤) الذي مثل من الكلاسيكية اعلى درجاتها في انكلترا في القرن الثامن عشر.

وأتى الالمان فيتخذون من الادب الفرنسي في القرنين السادس عشر والسابع عشر قدوة لهم واثمونها، ويتضح هذا من دعوة الناقد والمؤلف المسرحي كوتشو (١٧٠٠-١٧٦٦) الذي ألف كتابا في النقد الكلاسيكي بعنوان (مقال في فن شعري نقدي) عام ١٧٢٩^(٢). ثم تأتي مرحلة الفكتور في الحماسة الى الأدب القديم تحت ضغط عوامل جديدة تشمل اوربا كلها...

ويمكن ان نشير هنا الى عوامل انحلال الكلاسيكية الجديدة التي اقترنت منذ البداية بخطأين او عيبين اثنين:

اولهما: تقديس القدماء الى حد اعتبارهم فوق الخطأ.

(١) مقدمة في النقد الأدبي، ٣٦٤-٣٦٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٧٠.

ثانيهما: وضعها للقوالب والقواعد ودعوتها الى تطبيق هذه القوالب دون النظر الى تغير الظروف او اثر الشخصية المبدعة في أن تأخذ من هذه القواعد وما يناسب العصر^(١).

وبالاضافة الى هذا فقد ضبط الباحثون الصفات أي الخصائص العامة للأدب الكلاسيكي بما يلي:

- ١- ان ادبها ادب صنعة وتقليد واحتذاء.
 - ٢- انه ادب عقلي نقل منه نسب الخيال والعاطفة وهي من المكونات الاساسية للتجربة الادبية.
 - ٣- يعني بالمدينة ومظاهرها، قلما يعني بالقرية والريف والطبيعة.
 - ٤- الادب الكلاسيكي يقس للشكل على حساب المضمون احيانا، ويعني بالزخارف البلاغية ومحاسناتها.
 - ٥- بجانب الادب الكلاسيكي احيانا كثيرة العفوية والبساطة والصدق فيتكلف ويبعد عن الواقع لا الى الخيال ولكن الى المبالغة للكتابة في بعض الاحيان^(٢).
- وبسبب من هذه العيوب اخذ الناس يكرهون الكلاسيكية وينتهون الى مساوئها ويتوجهون صوب ادب الابتداع والحرية والروح والخيال، وكان وراء هذا عوامل عديدة غير عيوب الكلاسيكية ذاتها كما سنلاحظ.

عصر الرومانسية:

ترتبط نشأة الرومانسية في العصر الاوربي بالثورة الاجتماعية والسياسية التي يلخصها المذهب الليبرالي او النزعة التحررية التي تضرب بجذورها الى عصر النهضة، ثم تجسدت مبادئها بالثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ بمبادئها المعروفة.

(١) النقد الأدبي، احمد أمين، ص ٢٧٨.

(٢) المصدر نفسه ص ٢٩٧.

وقد برزت آثار هذا المذهب في الحرية السياسية والاجتماعية حيث تخلص الناس من العبودية التي فرضها عليهم النبلاء والاقطاعيون، وراحوا يحطمون القيود التي فرضت عليهم في مجالات الحياة كافة^(١). وظهرت خلال هذا التحرر طبقة جديدة حلت محل الطبقة الارستقراطية تمثلت بالطبقة البرجوزية، التي تنتمي اليها الفئات الاجتماعية الجديدة من عمال وفلاحين وتجار ومفكرين، كما ظهرت آثار هذا المذهب في المجال الادبي حيث ضاق الادباء بالقيود والقوانين التي كانت تفرضها المدرسة الكلاسيكية المعبرة عن القيم الاجتماعية والمياسية السابقة.

يبدأ التغيير والتحول من الكلاسيكية الى الرومانسية من ألمانيا، وقد عرفنا ان الكلاسيكية قد توطدت اركانها في عصر النهضة في إيطاليا في القرن الرابع عشر والقرن الخامس عشر ثم ورثتها فرنسا في القرن السادس عشر والسابع عشر ثم كان انتقالها الى انكلترا وألمانيا بعد ذلك.

وربما سهل على ألمانيا ان يتحرك ادبها نحو التجديد لأن اصول الكلاسيكية لم تترسخ فيها كما ترسخت في فرنسا، وربما كان للعامل السياسي اثره حيث اشتد العداء بين الألمان والفرنسيين بعد احتلال الألمان لفرنسا، فكان ان كره الألمان كل ما هو فرنسي، وامتد ذلك الشعور الى الادب الفرنسي الذي كان يمثل قمة الكلاسيكية وقواعدها.

ويبدأ التحول نحو الجديد في النقد على يد لسنك (١٧٢٩-١٧٨١) الذي ألف كتاباً في النقد الادبي سماه (اللاوكون)، وشرع يتجه نحو شكسبير يدرسه ويعرف به الى الألمان، بما في ادب شكسبير من خروج على قواعد ارسطو المسرحية، وبما فيه من نزعة الى الخيال الجامح وتوجه نحو عالم العواطف، ولكن لسنك كان وسطاً بين الدعوة الى فوضى الحرية في الادب والنقد، والخضوع للضوابط والقواعد

(١) الأدب ومذاهبه، محمد مفيد للتوشيشي، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ط١، ١٩٧٠،

القديمة^(١) . وكان من اعمدة هذا التجديد في النقد في ألمانيا كل من كوته وشيلر في المرحلة الاولى من حياتهما.

وتلي ألمانيا في للتوجه نحو التجديد الرومانسي انكلترا على يد كل من (وردزورث) و (كوليردج) لواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، وكانا قد اصدرا ديوانا شعريا مشتركا يتسم بطابع للعفوية والبساطة ويعني بلغة الحياة اليومية ويجنح في اجواء خيالية، ثم واصل كوليردج دراساته النقدية في الخيال وقسمه الى خيال اولي، وخيال ثانوي. فالخيال الأولي هو الذي يمتلكه الناس عامة، وعن طريقه يدركون الاشياء بالكشف عن العلاقة بين الذات والموضوع المدرك، اما الخيال الثانوي او الخيال الشعري فليس ادراكا يقوم على استقصاء الصفات والجزئيات، بل هو ادراك يقتصر فيه الشاعر على الصفات التي تهمة فقط، فاذا كان الخيال الأولي يشبه الخيال الثانوي من حيث الوظيفة التي يؤديها كل منهما، ولكن الخيال الثانوي يختلف عن الأولي (في الدرجة وفي طريق نشاطه، انه يذنب ويلتشي ويحطم لكي يخلق من جديد)^(٢) .

ومثلما فرق كوليردج بين الخيال الأولي والخيال الشعري، فرق بين لخيال والوهم، على ان الوهم ايجاد علاقة خارجية مقطعة بين الاشياء، في حين ان الخيال (قوة تركيبية سحرية)^(٣) . تتحقق فيها ثنائية الروح والمادة، وتبرز فيها عاطفة الشاعر وذاته وابداعه الذي يتغلغل الى جوهر الاشياء وروحها.

واذا كان كوليردج قد اكد على قيمة الخيال، فان (وردزورث) قد اكد على اهمية الانفعال ودرجته في الشعر بقوله (ان كل شعر جيد هو فيض تلقائي لمشاعر

(١) في النقد والادب، ص ٦٥.

(٢) قضايا النقد الادبي المعاصر، د. محمد زكي الشماوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب الاسكندرية، ب ط ١٩٧٥، ص ٧٣، وما بعدها.

(٣) المصدر نفسه ص ٧٤.

قوية^(١)، وبذلك خرج الإطار الشعري والادبي العام عن سلطان العقل وحدوده التي كانت تخيم على الادب في اوروبا فيما قبل النهضة الرومانسية.

ولم يكن كوليردج ووردزوث وحدهما اللذان ترعما الاتجاه الجديد بل كان معهم نقاد ذو درجة عالية من الموهبة والحماس مثل سوتي والامب، وهنت، وهازلت الذي يعد اهم هؤلاء وابعدهم اثرا في مسيرة الادب والنقد الانجليزي الرومانسي.

اما فرنسا فقد تأخر فيها ظهور التجديد الرومانسي لعراقة الاصول الكلاسيكية في انبها وقوة هذا الادب وانتشاره خارج فرنسا. ولكن روح التجديد تصف بها حتى تصل الرومانسية قمة حداثتها في فرنسا في النصف الاول من القرن التاسع عشر على يد فيكتور هيجو، وتوفيل كوتييه ودي موسيه، ولكن من الضروري ان يقال ان هذا التيار الرومانسي في الادب والنقد لم يكن وليد ظروف القرن التاسع عشر، بل سبقته احداث وتغيرات سياسية واجتماعية كانت لها اثر نقدية وادبية مهدت للتيار الرومانسي. ولعل اثار جان جاك روسو في اعماله الفكرية والادبية، وديرو في نقده الاتفاقي الحاد ابرز ما قوض اركان الكلاسيكية الفرنسية ومهد للاتجاه العاطفي بخياله البعيد وروحه الانسانية التحررية^(٢).

ويمكن اجمال الخصائص الفكرية والفنية للاتجاه الرومانسي في الادب والنقد الاوربيين في هذه النزعة التحررية على المستوى الانساني، وعلى المستوى الادبي، فقد دعت الرومانسية الى الذاتية بما فيها من وحي والهام وذوق وخيال، ونبذت القوانين والضوابط المسبقة التي كبلت بها الكلاسيكية الادب الاوربي في كل من ايطاليا وفرنسا والمانيا وانكلترا في المرحلة السابقة لواخر القرن الثامن عشر على تدخل بين التيار الكلاسيكي والرومانسي في هذه البلدان، كما مر.

(١) محاضرات في نظرية الادب، ص ٤١.

(٢) ينظر، مدخل الى تاريخ الآداب الاوربية، د. عماد حاتم، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط ٢، ١٩٨٤، ص ٢٨٧، وما بعدها.

لقد دعا النقاد والابناء الجدد الى نيل فكرة للوحدات الثلاث في المسرح، كما دعا اليها ارسطو، او كما فهم من كلام ارسطو في عصر النهضة في ايطاليا خاصة، وطالبوا بالغاء الفصل العام بين الانواع الادبية، ثم الربط الوثيق بين الاديب وذاته، وبين الاديب ومجتمعه وعصره، ردا على ادب الصالونات وادب القصور والنماذج العليا في الادب الكلاسيكي.

وما من شك في ان الدعوة الى استلهم للطبيعة واستحياء لجوانبها كانت ابرز سمات الرومانسية، وقد انتج ادباؤها اشرا رائعة في وصف الطبيعة واليهام بمظاهرها سواء في اوربا، او في الشرق عامة، كما ظهر ذلك في ادب لامارتين، وفيكتور هوجو، وجوته...

ومع ذلك عفوية وبساطة في لغة الحياة، وعذوبة وشفافية روح، وبعد وتحليق في الخيال.

غير ان هذا التوجه الجديد في مجال الادب والنقد الاوربيين بما فيه من حرية وابداع لم يدم طويلا اذ حدثت تطورات كبيرة في ميدان المعرفة في اوربا ادت الى ضمور هذا الاتجاه، واخذت تنافسه تيارات جديدة تحت ضغط ظروف جديدة.

النصف الثاني من القرن التاسع عشر:

تعد الاتجاهات النقدية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ثمرة للطابع العلمي الذي اخذ يطغى على الحياة في اوربا، ليس في مجال العلوم الطبيعية والعلوم البحتة بل تعدى هذا الى مجال العلوم الانسانية في مجال الاجتماع والاقتصاد ثم في مجال الأدب.

ولعل من ابرز النظريات العلمية التي اثرت في الادب والنقد في اوربا -على ما وجه اليها من نقد، وعلى ما فيها من غلو ومخالفة للحقائق في كثير من الجوانب- هي نظرية دارون في تطور عالم الاحياء، ونظرية كارل ماركس في تطور الحياة الاجتماعية على ضوء العامل الاقتصادي، ثم نظرية فرويد في النفس الانسانية وعوالمها اللاشعورية (في القرن العشرين) وسنلاحظ اثار هذا كله في

الاعمال النقدية التي سنقف عندها بشيء من الإيجاز.

أولاً: سانت بيّف (١٨٠٤-١٨٦٩).

وهو من أبرز النقاد في فرنسا في القرن التاسع عشر، وأكثرهم إنتاجاً وتأثيراً فيمن عاصره أو عاش بعده من النقاد. بدأ نقده رومانسياً وأعجب بفكتور هوجو وكتب عنه، وكتب في المجلة الرومانسية (الكلوب) ولكنه انفصل عن الاتجاه الرومانسي في المرحلة الثانية من حياته نتيجة للظروف السياسية في فرنسا آنذاك كان قد سخر من القواعد الكلاسيكية وأعطى زخماً للتعبير الفردي والابداع الفردي ضمن لجوء الرومانسية، ولكنه خطا بالنقد خطوة نحو الاتجاه العلمي. وإن لم يبلغ في هذا الاتجاه، أقصى مداه، بل مزج بين العلم والفن دون يطغى أحدهما على الآخر^(١).

ويقوم النقد عند سانت بيّف على دراسة شخصية الكاتب قبل دراسة اثره الأدبي، وهذه الدراسة تغور في ادق مظاهر السلوك بما له من امتدادات في الحياة العائلية والاجتماعية والوراثية. وبهذا يكون سانت بيّف قد بدأ مرحلة جديدة في النقد، وذلك لأن النقد كان حتى عصر سانت بيّف نقداً حكيمياً ينصب على تقدير القيمة الفنية للأثر الأدبي، وحين جاء سانت بيّف أخذ يظهر طابع جديد للنقد، وهو النقد التفسيري الذي يعني بتفسير الأثر الأدبي وكيفية تكوينه والعوامل المؤثرة فيه. وهو ما سمي بالنقد التفسيري^(٢).

ثانياً: إيبوليت تين (١٨٢٨-١٨٩٣)

إذا كان سانت بيّف بدأ مقتصداً في الربط بين الأثر الأدبي وشخصية منتجه، ولم يغفل في إخضاع الأدب إلى ضوابط العلم، فإن تين لم يقتصر على دراسة شخصية الأديب، وإنما صب جهده على العوامل المؤثرة في هذه الشخصية وهي

(١) مقدمة في النقد الأدبي، ص ٣٧٤، وما بعدها.

(٢) في الأدب والنقد، ص ٨٨.

عوامل: الجنس والزمان والمكان. (فالما الجنس فهو تلك الصفات والمقومات النفسية التي ورثها الشخص من شعبه، ولما المكان فهو البيئة الجغرافية التي تحيط بالفرد من ارض مزروعة او صحراوية او مناخ حار او بارد.... ولما الزمان فهو ما يحيط بالانسان من احداث السياسة واحوال العمران، واطوار المجتمع)^(١).

ويرى تين ان هذه المؤثرات تعمل في حياة الأديب عملا اجباريا بحيث لا يستطيع منها فككا، ولذلك فهي تترك آثارها بارزة في ادبه، ولا نستطيع ان نعد ادبه الا مظهرا من مظاهر تلك المؤثرات او العوامل.

ثالثا: فريناند برونيتير (١٨٤٩-١٩٠٦).

وهو الشخصية النقدية الثالثة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر التي تعد مظهرا من مظاهر الاتجاهات العلمية في الحياة الاوربية. وقد اخضع الأدب لنظرية التطور التي نادى بها دارون، فنظر الى الأدب نظرة العالم الى الكائن الحي من حيث نموه من الخلية الأولى حتى يصبح كائنا حيوانيا او نباتيا متكاملا.

لقد طبق برونيتير نظريته في التطور على ثلاثة انماط من الادب هي المسرح والشعر الخنثي والنقد الادبي، فرصد تطورها من مرحلة الى مرحلة كما يتطور الكائن العضوي. ويمكن فهم نظرية التطور في مجال الادب عند برونيتير عندما نقرأ قوله التالي: (ان نظرية التطور في الادب لا ترمي الى بعث الماضي، وانما ترمي الى فهمه واستنباط قانونه، انها لا تطمح الى ان تقول كل شيء، بل نكتفي بالضروري، انها لا تقص بل تفسر هدفها على وجه التحديد، وهو ان تضع تسلسل منات العوامل العميقة الخفية التي تزدهر في نتائج متعارضة متداخلة خلال التاريخ، ورد فعل تلك العوامل بعضها على بعض. انها توضح كيف تولد الأنواع الادبية، وما هي عوامل الزمان والبيئة التي اشرفت على ميلادها، وكيف تتميز تلك الانواع وتباين، ثم كيف تنمو وتتطور، كما يتطور الكائن الحي، وكيف تأخذ صورة

(١) النقد الأدبي، لحمد امين، ص ٣٤٧.

عضوية بأن تتحى كل ما يضر بها، وعلى العكس تهضم وتتمثل كل ما يخدمها ويغذيها ويعينها على النمو، ثم كيف تموت وما هي عوامل الفقر والاتحلال التي تصيبها، وكيف يؤدي التطور الى ميلاد نوع جديد يجمع عناصره من بقايا نوع سابق...^(١).

والحق ان هذه الاتجاهات العلمية في دراسة الادب والنقد قد لونت الحياة الأدبية بلون جديد وانقذته من ميوعه الاتجاه الرومانسي وبعده عن الواقع، الا انها في الوقت نفسه قد اضررت بالادب بأن نظرت اليه نظرة فيها كثير من الجفاف والجمود، واهملت عنصر الابداع والعبقرية الذاتية حين جعلته وليد ظروف مادية اجبارية حتى صارت العناية ليس بالادب ذاته، وانما بشخصية الاديب، او ظروف عصره، او خضوعه لقانون التطور والاتحلال كما هي في الكائنات العضوية^(٢).

ونتيجة لجفاف هذا المنهج وبعده عن النص الادبي ذاته، نجد من النقاد من أثر المنهج التأثيري في النقد وقام هذا الاتجاه الجبري في فهم شخصية الاديب وابداعه، مثلما نلاحظ لدى جويل ليمتر (١٨٥٣-١٩١٤)، واميل فالجيه (١٨٤٧-١٩١٦).

وفي انكلترا نجد ماثيو ارنولد (١٨٢٢-١٨٨٨) يتجه بالنقد اتجاها اخلاقيا، فيعد الادب نقدا للحياة، وبيان عيوب المجتمع ونظمية الحكم^(٣). أما في فرنسا -معقل للطبيعة والواقعية- فقد حدثت ردة فعل تجاه هذا النقد العلمي الجبري، بظهور تيار

(١) في النقد والادب، ص ٩٨، الادب وفنونه، دار النهضة مصر، القاهرة، ب ط، ب ت، ص ١٦، للمكتب نفسه.

(٢) ينظر في نقد هذا الاتجاه العلمي كتاب الدكتور شكري فيصل، مناهج الدراسة الادبية، فصل نظرية الجسم، وفصل النظرية الاقليمية، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٧٨، كما ينظر، الملاحح العامة لنظرية الادب الاسلامي (والتطور)، و(فصل الادب الاسلامي والتطور الاسلامي والاتجاه العلمي).

(٣) ينظر في نقد الشعر، د. محمود الربيعي، فصل (نظرية الشعر الهادف)، دار المعارف بمصر، ط٤، ١٩٧٧، ص ٤٤.

المذهب الرمزي على يد كل من مالارمييه وفرلين ورامبو، ليتوجه الادب والنقد الى العالم المثالي والروحي بما فيه من عمق واغوار لا تخضع لضوابط سائت بيف او ثين او برونيتير او اميل زولا. بل اننا نجد اتجاهها مضادا ينمو في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وهو اتجاه الفن للفن الذي يعزل للفن والادب عن الحياة، ويحلق بهما في اجواء لا تتم الا بعالمهما من الموسيقى والتصوير ومباحات للروح والوجدان.

القرن العشرون:

يتسم النقد في القرن العشرين بالتنوع والثراء واتساع البيئات، فاصبحت لدينا بيئة النقد في كل من روسيا وامريكا بالاضافة الى البيئات التقليدية في كل من فرنسا وايطاليا وانجلترا والمانيا. وصار للنقد منابر الصحف والجامعية بالاضافة الى نقد الابداء المبدعين انفسهم.

ونتيجة لهذا التنوع كان النقد الذي يولف مدرسة او تيارا، وكان النقد الذي يبدعه افراد لا ينتمون الى مذهب او مدرسة معينة، وكان النقد المتأثر بالمفاهيم العلمية، وكان النقد الذي يحصر اهتمامه بالادب وقوانينه وحدها.

ولقد اشرنا في حديثنا عن النقد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الى ان الطابع العام للنقد آنذاك كان المتأثر بالاتجاهات العلمية، وما نحن في القرن العشرين نجد الادب والنقد يتأثران بمنهجين علميين -مع ما فيهما من خلل في المنهج والاستنتاج- هما المنهج النفسي كما اوضحه العالم النفسي النمسواوي سيجموند فرويد و (المنهج المادي التاريخ الذي ارسى اساسه كارل ماركس في كتابه (رأس المال). وكان من نتائج هذين المذهبين النفسي والمادي التاريخي ان يظهر اتجاهات ادبيات هما: السريالية والواقعية الاشتراكية.

السريالية، مع ما لها من صلة بالرمزية التي تألفت في الربع الاخير من القرن التاسع، وامتدت، آثارها الى ابداء كبار في القرن العشرين مثل اندريه جيد، وبول فاليري، السريالية هذه تأثرت بأراء فرويد في عالم اللاوعي والرغبات المكبوتة، وانتجت ادبا يقوم على الحدث وبلغى ردود الفعل تماما ويدعو الى تحطيم الضوابط

التي تحكم الفن، وهذا ما لوحظ على نتاجات ممثليها في لرسم والشعر من مثل
أندريه بريتون، وفيليب سوبو، وإيلوار وأركون، ودالي^(١).

ولسنا هنا في موضع تقويم هذا الاتجاه بل رصد آثاره في تيار النقد الحديث،
والا كنا تحدثنا عن تحويل النقد في هذا المذهب من الأثر الأدبي إلى مصطلحات
علم النفس ودراسة النفسية الانسانية وعقدها. وهو موضوع، ان أغنى الدراسة
للنفسية، الا ان الاغفال فيه لم يعد النقد ولم يساعد على سبراغور الآثار الأدبية التي
يمكن تفسيرها بعامل واحد، وهو العامل النفسي.

اما الواقعية الاشتراكية، فقد نمت وتطورت بعد الثورة الروسية للبشغوية عام
١٩١٧. وان كان لها اصول في اواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين
على يد رواد الواقعية النقدية.

وهذا الاتجاه، وان اغنى الأدب والنقد في الدعوة الى الثورة والحرية والنظرية
التفاوتية في التعامل مع أحداث الحياة والمستقبل، الا انه فسر الأدب تفسيراً جبرياً
وربطه بعجلة الاقتصاد وجعله انعكاساً لحركة الإنتاج. مع ما تبع هذا من ارتباط هذا
الاتجاه الأدبي والنقدي بالسياسة والحكم في روسيا بعد الثورة الروسية عام ١٩١٧،
مما جعل كثيراً من أطروحاته النقدية مرتبطة بالمقولات السياسية، وجعل الأدباء -
في النهاية- ملزمين بالاتجاه السياسي، فالقدين بذلك حريتهم ومواهبهم الذاتية^(٢).

وعلى العكس من هذا الاتجاه كانت الوجودية تعبر عن الذاتية والفردية حد
التفكير بحيث اعفت الشعر خاصة من هذا الالتزام الذي يأتي من الخارج.

ونلتفت الى النقد في بريطانيا فنفير الى ناقدين كبيرين، أولهما ت. س. اليوت
(١٨٨٨-١٩٤٦) ودعوته الى النظرية الموضوعية في الأدب والنقد، وإشاداته

(١) منخل الى تاريخ الادب الاربعة، ص ٤١٠.

(٢) ينظر في نقد هذا الاتجاه كتاب الباحث (الملاحج العامة لنظرية الادب الاسلامي)، فصل
الادب الاسلامي والالتزام، ص ٤١٠.

بالموهبة الفردية، وربطه بين الحياة المعاصرة والتراث الأدبي والإنساني عموماً^(١). وقد كان لقصيدته (الأرض الخراب) بعد الحرب العالمية الأولى أثرها الكبير في الشعر الأوروبي والعالمي، لما فيها من نقد للحضارة الأوروبية ونزوعها إلى العدوان والدمار.

وثانيهما أ.أ. ريتشاردز (١٨٩٣-؟) في كتابه (مبادئ للنقد الأدبي) الذي أصدره عام ١٩٢٤، والحق فيه على مظهرين متصلين في النقد (أولهما إذاعة علم النفس بين النقاد وتجديد الاهتمام به وثانيهما صرف عناية الناقد إلى النص الشعري وإلى التركيز في تحليله على ما في ذلك النص من لغة ومجاز وتصوير)^(٢).

والحق أننا نستطيع أن نتابع اتجاهات النقد في كل من روسيا وأمريكا، وإن كانت الاتجاهات التي لشرنا إليها قد اثرت في هاتين البيئتين، وربما تكتمل الصورة عن اتجاهات النقد العالمي في الحديث عن المذاهب الأدبية، أو مناهج النقد، أو الأنواع الأدبية التي كتب فيها الأدباء ودارت حولها النظريات النقدية في العصر الحديث.

(١) ينظر الشعر بين نقد ثلاثة، د. منق الخوري، دار الثقافة بيروت، ب ت، ب ط، ص ٧٤،

وفي نقد الشعر، ص ١٤٧.

(٢) الشعر بين نقد ثلاثة، ص ١٥٠.

الفصل الخامس
ملامح النقد الادبي العربي
القديم

بين الجاهلية والاسلام.

لا ندري على وجه التحقيق كم من القرون مرت على الأدب في جزيرة العرب، حتى استوى بالصورة التي عرفناها عنه في المرحلة السابقة للإسلام. وهي المرحلة التي سميت بالجاهلية وسمي ادبها بالادب الجاهلي. والادب الذي يمثل هذه المرحلة لا يتعدى عمره المائة وخمسين عاما قبل الاسلام، كما يرى الجاحظ^(١).

ومن الطبيعي ان تكون هناك مراحل مرت على هذا الادب قبل ان يبدو بصورته الناضجة التي عرفناها، ولا بد ان تكون هذه المراحل قد شهدت فيها اللغة والادب تطورا مستمرا منذ مراحل الطفولة والمسالمة حتى مراحل النضوج والاكتمال. والملاحظ على الادب الجاهلي الذي بين ايدينا انه يخلو من النماذج التي تمثل تلك المراحل السحيقة في القدم، ولا نجد الا شذرات وامثلة قليلة يظهر فيها الخلل اللغوي او العروضي، كما لاحظ غير واحد من الباحثين القدامى والمحدثين^(٢).

مهما يكن فان الادب الجاهلي المعروف قد استكمل مواصفات الادب الناضج من الناحية الفنية والمضمونية، وصارت له تقاليد ثابتة في البناء والشكل واللغة والاوزان. ونلاحظ في ذلك كله اثر البيئة العربية الجاهلية من حيث ظروفها الطبيعية والاجتماعية والدينية.

ولقد عكس لنا النشاط الادبي والنقدي في تلك الفترة هذه التقاليد والاصول، ولكن بطريقة تأثرية غير منظمة، ولكنها في الاحوال كلها تظهر مدى ما تعارف عليه الناس من قيم ادبية، ومن اصول في الصياغة واللغة والموسيقى بحيث

(١) الحيوان، ١، ص ٧٤، ينظر العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط ٧، ب ت، ص ٣٨.

(٢) ينظر فصل (اغاليط الشعراء) في الوساطة بين المعتبى وخصومه، للقاضي علي بن عبدالعزيز. الجرجاني، مطبعة الباي الحلبي، القاهرة، ط ٤، ١٣٨٦ هـ - ١٩٦٦ م، ص ٥٠. تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، وعلي البجاوي.

اصبحت مقاييس يحتكم اليها الادباء والنقاد في تقويم الشعر والنثر انذاك.

ولما جاء الاسلام لم تتغير البيئة الطبيعية، ولم ينسلخ المجتمع عن موروثاته الاجتماعية كلها، لان الاسلام نبذ بعض هذه الموروثات واقر البعض الآخر منها مما ينسجم مع الفطرة الانسانية، ولا يتعارض من قيم العقيدة التوحيدية. وكانت ثورة الاسلام الكبرى على التصورات الدينية الخاطئة وعلى الاعراف الاجتماعية المستمدة من هذه التصورات.

ولم يكن فن الادب، شعره نثره، مما ثار عليه الاسلام او عارضه، بل نظر اليه على انه اداة يمكن ان يستثمرها في اسناد منهجه ودعوته. فظل الناس مشدودين لتراثهم الادبي لأن الاسلام لم يحظره عليهم، ولكنه وجههم بطريقته التربوية الى العناصر التي يجب ان تنبذ هذا للتراث، والى العناصر التي يمكن ان تستمر فيحافظ على استمراريتها في الحياة الجديدة.

هذا من حيث الموقف من الافكار والمضامين وانعكاساتها العملية، اما البناء الفني واللغوي للادب الجاهلي، فلم يكن للإسلام موقف رافض له. فكان هذا ايدانا للانفتاح على ذلك الأدب، وعدم التخرج في التعامل معه والتأثر به، فاستمرت تقاليده حية في شخصيات الادباء الذين دخلوا الاسلام، وكانت لهم تجربة سابقة في الجاهلية، بل ان هذا الامتداد الفني استمر حتى في شخصيات الشعراء الذين ولدوا في ظل الاسلام.

اذا، فالتقاليد الفنية لادب ما قبل الاسلام استمرت في العصر الاسلامي، واخذت طريقها الى الترسخ والثبات تدريجيا. والثورة الحقيقية التي تمت بعد الاسلام كانت ثورة في التفكير ومناهجه، وثورة في التعامل الانساني في صوره كلها. وتستطيع ان تلحظ هذا في دراسة النماذج الادبية في المرحلتين لترى مدى النقلة التي انتقل اليها الادب بعد الاسلام.

واستمر الاديب يستوعب التطورات والاحداث ويمكسها في ادبه، ويستجيب لها ابتداء من المرحلة الاولى للدعوة في جزيرة العرب، ثم المراحل التالية التي شهدت

امتداد الدعوة خارج الجزيرة وضمها لقواما آخرين من غير العرب.

بناء على هذا يمكن القول بأن الذي اتبع من الادب بعد مجيء الاسلام، انما لغته وهندسة بنيائه الموسيقي، وسبل تصويره الى حد ما، ولم يكن الاتباع اتباعا في صور المعتقد او الملوك. بل ان صورة الاتباع الفني لم تكن لتحاظ على التسيج الفني الجاهلي بكل ألوانه، لان المضامين الجديدة التي جاء بها الاسلام اثرت على اللغة نفسها، كما اثرت على الصورة، فصارت هذه اللغة قرآنية المفردات، كما صارت الصورة قرآنية الملامح في كثير من الاحيان^(١) ولكن الاطار الموسيقي (العروضي) قد بقي على حاله المعروف في الجاهلية.

ولهذا يجب التعامل بحذر مع الاحكام للنقدية الادبية التي تعمم القول وتنتهي الى اقرار التقليد والاتباع في الادب بعد الاسلام. فهي لحكام تجاني الواقع، لانه ليس من المعقول ان يأتي الاسلام بهذا الانقلاب الهائل في النظر الى الكون والانسان والحياة دون ان يمس بنية الادب، علما بأن الادب لا يعيش يمتأى عما يعتمل في المجتمع والبيئة من تغيير.

في العصر الأموي:

وحين نتجاوز العقود الخمسة من بدء الدعوة الاسلامية، وندخل الفترة التي حكم فيها بنو أمية، نكون اما ادب اتحت له الفرصة بأن يتمثل تعاليم الاسلام. ففي هذا العصر انطلق العرب من حدود جزيرتهم الى اجزاء واسعة من الارض شرقا وغربا، فتعاملوا مع اجناس بشرية متنوعة من فرس وروم وهنود، فتولد من هذا تلاحق وتفاعل التي بطلته على اغواض الادب واشكاله.

(١) البيان والقبين، الجاحظ، مكتبة الخفاجي، القاهرة، ط٢، ١، ١٣٨٠هـ - ١٩٦٠م، ص ١٩. بتحقيق عبدالسلام هارون. وفيه ترى المناظرة بين اهل مكة وابن منازل، للشاعر البصري الذي قال: اما الفانطا فلحكي الالفانط للقرآن. وللذكورة ابتسام مرهون الصغار، رئيسة قسم اللغة العربية بكلية الاداب، بجامعة بغداد، كتاب بعنوان (اثر القرآن في الادب العربي في القرن الاول الهجري).

لقد تعددت البيئات في هذا العصر، وأثّرت فيها عدة مشكلات سياسية ودينية كان لها الأثر الكبير في اتجاهات الشعر وخصائصه. والذي يلاحظ على هذه البيئات أن كل واحد منها صار متخصصا بنوع من الشعر أو قل غلب عليه ذلك النوع أو الطابع. فقد غلب الغزل اللاهني على بيئة مكة والمدينة، بينما غلب الغزل العذري العفيف على بيئة البادية ونجد. وكان ذلك خاضعا للتخطيط السياسي الأموي الهادف إلى إبعاد أهل الحجاز من أبناء المهاجرين والاتصار عن مناقشة الحكم الأموي في إدارة شؤون المسلمين وحكمهم.

أما بيئة العراق، فقد غلب عليها طابع المعارضة السياسية، أو طابع الأدب الحزبي، فقد نشطت هذه البيئة في إظهار مساوئ الحكم الأموي في الخروج عن نظرية الإسلام السياسية في الخلافة وللشورى، بينما بقيت بيئة الشام وفقا على انصار السلطة السياسية الأموية. وقد ترك هذا التنوع في الاتجاهات السياسية والفكرية أثره على طريقة العرض الفني وإطاره العاطفي والمعنوي.

ففي الشعر الغزلي العفيف وجدنا للتضخيم العاطفي والتوقد للشعوري الذي يتعلق بالروح المعشوقة وينطلق من النفس الوالهة الصادقة في حبها. وفي الشعر الغزلي اللاهني في الحجاز تدخل الألفاظ المدنية الجديدة، ويلجأ الشعراء إلى شيء من القص والحكاية حيث يعرضون مغامراتهم، ويصورون أجواءهم.

وفي الشعر السياسي، وفي لهجاء منه خاصة، يتحول هذا الفن إلى لون من (النقائض)، كما هو معروف بين جرير والفرزدق والأخطل. وهو فن له خصائصه وسماته التي ترسخت في هذا العصر في ظل الظروف السياسية الجديدة^(١).

ومن جانب آخر من الشعر السياسي نجد بعض الشعراء من الشيعة والخوارج يتخلصون من تلك المقدمات الغزلية التقليدية، ويستخدمون مقدمات من المدح لأهل البيت النبوي، كما فعل الكميّ بن زيد، أو مقدمات استشهادية فروسية، كما هو

(١) التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، القاهرة، ط٧، ١٩٨١، ص١٦٥.

الحال عند شعراء الخوارج. وربما دخل عنصر جديد من الجدل والمحاجة العقلية في هذا الشعر. وهذا اثر من اثار الثقافة في هذا العصر الذي كان بداية للدراسات الكلامية والمنطقية^(١).

ولهذا فمن غير الصحيح ان يقال دائما بأن الالب سواء في العصر الاسلامي او في عصر الحكم الاموي ظل كما هو عليه في العصر الجاهلي، اذ الحال يشهد ان تطورات كثيرة طرأت عليه سواء من الناحية المضمونية بفضل العقيدة الاسلامية وتوجيهاتها، وبأثر الظروف البيئية والسياسية التي جدت في حياة المسلمين، او من ناحية الفنية والشكلية كما سنلاحظ.

في العصر العباسي:

لم يكن الشاعر العربي في صدر الاسلام او في فترة الحكم الاموي بحاجة الى ان يرجع الى شيء من موضوعات الشعر الجاهلي او يسايره في نسق افكاره بعد الانقلاب الفكري والنفسي الذي لحثه الاسلام، ولكن بقيت ثمة صلة فنية بين هذا الشاعر والشاعر الجاهلي. ومن المعلوم ان الشعر الجاهلي لم يكن يحفل كثيراً بالوثنية فيكثر من الحديث عن عبادة الاصنام، او يوغل وفي وصف الخرافات والاساطير كما هو الحال في شأن الالب اليوناني الوثني القديم. وربما فسر لنا هذا امتداد التقاليد الفنية للعصر الجاهلي فيما تلاه من للتاريخ^(٢)

غير ان الامر في العصر العباسي قد تغير، فلم يعد التجديد يطراً على الموضوعات وعلى بعض الصور الفنية، بل تجاوزه الى اعادة النظر في الهيكل العام لبناء القصيدة العربية، وادخال عناصر جديدة في لغتها وفي معانيها. صحيح ان العصر الاموي قد ساهم في شيء من هذه العناصر الجديدة، ولكن العصر

(١) حركات التجديد في الالب العربي، مجموعة من الاساتذة دار الثقافة، القاهرة، ط١،

١٩٧٥، ص ٤٢.

(٢) النقد المنهجي عند العرب، د. محمد مندور، مطبعة نهضة مصر، ب ط١، ١٩٧١، ص ٧٥.

العباسي قد اوغل في هذا الاتجاه، وإن لم يكن بالصورة التي أراد الباحثون والمعاصرون أن ينتهوا إليها.

مهما يكن فإن الدوافع التي أدت إلى هذا للتغيير في العصر العباسي تتلخص في هذا الانفتاح الواسع على البلاد التي كانت مهداً لحضارات قديمة كالحضارة الفارسية والرومانية أو آثار البلاد التي كانت تدين بإديان الهند القديمة. وكان من آثار هذا الانفتاح أن تلقى العرب علومًا وثقافات متعددة حاولوا أن يطبعوها بطابعهم الخاص، ولكن المرحلة الأولى من هذا الانفتاح شابهت شيء من الاضطراب وعدم التجانس، فكان كثير من تلك الأفكار يعرض بشكله الأجنبي أو قل المادي، دون كبير تغيير أو انسجام مع روح الحضارة الإسلامية. بل إن من هذه الأفكار ما كان تعريضاً بالعقيدة الإسلامية نفسها، ومنها ما كان سخرية من العرب وبيتهم التي انطلقوا منها.

وبالإضافة إلى هذا الاصطدام بالحضارات المادية والثقافات الأجنبية نجد الثراء والغنى والترف الذي صار عليه المجتمع العباسي بعد اتساع رقعة الخلافة، ونمو التجارة والصناعة بشكل لم يسبق له مثيل. فكان نتيجة لهذا كله أن يتأثر الأديب بهذه الألوان من الثقافات وهذه الأنماط من صور الحياة الاقتصادية والاجتماعية.

ولكنني لا أريد أن أعرض القضية على أنها صورة من صور الصراع بين البدوة والحضارة كما شاء بعض الباحثين^(١) لأننا لو فعلنا مثل هذا لانتبهنا إلى الأقرار بأن التعلق بالقيم المادية، وتصوير الانحلال والافساح وبالمجون والثورة على المألوف من الظواهر الفنية، لقول لو أننا فعلنا مثل هذا، لأقررنا بأن كل هذا هو توجه حضاري، وإن التمسك بقيم التوحيد، وما يستتبعها من مواقف سلوكية وأخلاقية، إنما هو صورة من صور البدوة أو قل للتخلف بتعبير هذا العصر.

الحق أن التعبير المناسب عن هذا الصراع ليس التضاد بين الحضارة والبدوة،

(١) حركات التجديد في الأدب العربي ، ص ٤٨.

وانما الصراع بين المادة والروح، بين القيم المادية التي وفدت على المجتمع العباسي، وبين الحضارة الاسلامية التي عنيت بالجانب الروحي فضلا عن عنايتها بالجانب المادي. ثم بعد ذلك، هو صراع بين الادب الذي يعكس الحضارة المادية، والادب الذي يعكس طابع الحضارة التي تعني بالروح والمادة معا.

والقضية بعد ذلك لم تكن بمثل هذه الحدة والانقسام التام، بمعنى انه ليس بالضرورة ان يكون الشاعر الذي تأثر بأجواء الحضارة العباسية قد انسلك من عقيدته الاسلامية بشكل تام، وانما يكون قد تأثر بهذه الاجواء بنسب متفاوتة حسب درجة تفاعله مع قيم الحضارة المادية ودرجة اقتباسه منها. كما انه ليس بالضرورة ان يكون الشاعر الذي بقي محافظا على عقيدته الاسلامية، ولم يخضع للتأثيرات المادية، ان يكون مثل هذا الشاعر قد وقف نفسه على شعر النسك او التصوف، وادار وجهه عن كل ما يجري في الحياة من نشاطات او ما يعتل فيها من تغيرات كما ارد كثير من الباحثين ان يصوروا العصر العباسي على انه حالتان لا ثالث لهما: عبث ومجون وشك، او نسك وتصوف وانطواء، بل ان الدكتور طه حسين جعل شعراء الشك والمجون اكثر تمثلا للعصر، واصدق تعبيراً عن هموم الناس انذاك. اما الفقهاء والمتكلمون ورواة الحديث فكانوا (عاكفين على الفقه يستنبطونه. وعلى الكلام بمحصونه، وعلى الحديث يروونه، وعلى الاخبار يلتقطونها، وينزعونها بين الناس، وكانوا في هذا كله لا ينطقون بلسان احد، ولا يعبرون عن رأي احد، ولا يمثلون الا العلم الذي يعنون به، ويعكفون عليه!!)^(١) وكان الحياة في العصر العباسي كانت ذات لون واحد: شك ومجون. وليس للدين او العلم أي تأثير في تلك الحياة. والحق ان الحياة ترفض هذه القسمة الحادة (اسود وابيض) (مجون ونسك)، بل كان هناك اناس - واعتقد انهم الاكثرية - يمارسون الحياة الطبيعية دون ان يكونوا ماجنين، ودون ان يكونوا ناسكين. وهذه هي الحياة بطوابعها العامة.

(١) حديث الاربعاء، د. طه حسين، دار المعارف، القاهرة ب ط ب ت، ج ٢، ص ٣٥.

النقد بين مذهب أبي تمام ومذهب البحتري:

سمي الشعراء الذين ساروا في طريق الترف والمجون في اواخر العصر الأموي، وبدايات العصر العباسي، بالمحدثين، والحق بهم بعد ذلك شعراء البديع والمعاني الغامضة. يمثل النماذج الأولى بشار بن برد ومسلم بن الوليد وأبو نواس، ويمثل النماذج الثانية أبو تمام خاصة.

ولم يكن بشار في الواقع مجدداً تجديداً ذا أهمية في الشعر، بل كانت معاناة مزيجاً من القديم ومن أثار الحضارة العباسية^(١) ولكن الجديد عنده هو سلوكه المتحدي للأعراف والدين وفسقه ومجونونه، وظهور ذلك كله في شعره الغزلي الصريح. بالإضافة إلى ظهور المفاهيم الزارشتية الفارسية في شعره من قبيل تفضيل إبليس على آدم إلى غير ذلك من مفاهيم الانحراف.

ويلاحظ أن تضخيم عنصر التجديد عند بشار وراءه معنى استشرافي ينفخ في صورة كل خارج على قيم الإسلام، ومتنكر لعقيده ونظامه، على خطى هذا المعنى الاستشرافي سار الباحثون العرب ممن تتلمذ على يد المستشرقين أو تأثر بهم.

أما الأمر مع أبي نواس فيختلف، إذ أنه أوغل في اتجاه المجون والتهاك في الغزل الصريح بالمرأة أو الغزل الماجن بالذكر، أو وصف الخمرة والادمان على معاقبتها، فضلاً عن ذلك، فإنه حاول أن يغير من الهيكل العام للقصيد العربية، وذلك بثورته على المقدمة الغزلية للتقليدية وسخريته من الشعراء الذي ألفوا النمط الجاهلي القديم:

قل لمن يلكى على رسم درس ولقفا، ما ضر لو كان جلس!!

وما من شكل في أن لمنطق أبي نواس وحجته أساساً قويا من تجدد الحياة الاجتماعية لدى العرب، فإذا كانوا يقفون فعلاً على الاطلال، ويتذكرون أيامهم الخوالي مع من كان يسكن تلك الديار قبل رحيل أهلها عنها، كما كانوا يقطعون

(١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة ط٧، ص ١٥٧.

الغيافي من أجل الوصول إلى الممدوح، فيصفون رحلتهم تلك، ويصفون النوق التي اقلتهم في رحلتهم الشاقة. أما والحال لدى الشاعر العباسي قد تغيرت، وأصبح يعيش في بلاط الممدوح، ويروح عليه ويغدو، فلا داعي، إذاً، لتلك المقدمات التي تخص أهل البادية وتصور حياتهم.

هذه هي المرحلة الأولى من تجديد المحدثين. أما المرحلة الثانية فهي مرحلة الإيغال في البديع والغوص على المعاني الفلسفية، والخيالات المستحدثة والاستعارات الغريبة التي تجسدت في أكثر صورها تعقيداً لدى أبي تمام. فصار رأس هذه المدرسة وبرز ممثلها. وقد كان هذا التعقيد سبباً في الخصومة بين شعراء الطبع وشعراء الصنعة أو الشعراء القدامى والشعراء المحدثين.

ولو كان الخلاف حول القدم والجدة فقط، لنشأت الخصومة حول شعر أبي نواس قبل أبي تمام، ولكن شعر أبي نواس كان يميل إلى الطبع وعدم التصنع، فكان مستساغاً مؤثراً في النفوس على الرغم مما فيه من مجون، وعلى الرغم مما فيه من خروج على معايير القصيدة العربية القديمة. إذاً، فالخلاف كان حول الإيغال في الصنعة، أو قل التحويل على الفكرة والمعنى وطلبهما على حساب الشعور والتلقائية. وكان مما يذهب هذا الاحساس القطري في الشعر كذلك طلب البديع وتكلفه مما لا ميسر حاجة إليه في الكشف عن مضامين جديدة أو معاني حضارية، بل هو التصنع والافتعال الذي هو انعكاس للترف والفراغ في ذلك العصر الذي عرفناه.

وعلى هذا الأساس يمكن الحديث على اتجاهين رئيسيين اثنين وجهاً الشعر في العصر العباسي، هما اتجاه الطبع والصنعة. وليس من الصحيح الاستعاضة عن هذين المصطلحين بمصطلح القدامى والمحدثين، أو المقلدين والمجددين، لأن من المجددين والمحدثين من كان ذا اتجاه يميل إلى الطبع والتلقائية مثل شعر أبي نواس والعباس بن الأحنف، وخيراً البحثري الذي أصبح علماً لهذا الاتجاه.

ونريد الآن الوقوف عند هذين الاتجاهين: اتجاه الطبع واتجاه الصنعة، كما تمثلاً في شعر البحثري وأبي تمام.

لم يكن الاتجاه نحو البديع والصنعة من مبدعات ابي تمام، بل نجد لهما جنورا في الشعر القديم والقرآن الكريم والحديث النبوي، وكلام الخطباء والبلغاء في العصرين الجاهلي والاسلامي، ولكنه اخذ يظهر تدريجيا في شعر بشار بن برد ثم في شعر مسلم بن الوليد، حتى قيل انه اول من اسد الشعر بالبديع^(١). ولكن ابا تمام لم يرضى بذلك القدر الطبيعي من البديع الذي يمكن تشبيهه بمقدار الملح في الطعام، بل تكلف فيه واغرب كل الاغراب حتى جاء بالمستكرة الذي يمجّه الذوق وتعاقه السليقة العربية. وقد رصد القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني هذا الاتجاه لدى ابي تمام، وعبر خير تعبير حين قال: (... ثم لم يرضى بذلك حتى اضاف اليه البديع، فتحمله من كل وجه، وتوصل اليه بكل سبب، ولم يرض بهاتين الخليتين حتى اجتلب المعاني الغامضة، وقصد الاغراض الخفية، فاحتمل فيها كل غث ثقل، وارصد لها الافكار بكل سبيل، فصار هذا الجنس من شعره اذا قرع السمع لم يصل الى القلب الا بعد اتعاب الفكر، وكد خاطر، والحمل على القرينة، فان ظفر به، فذلك بعد العناء والمشقة. وحين حسره الاعياء، واوهن قوته الكلال، وتلك حال لا تهش لها النفس للاستماع بحسن، او الالتذاذ بمستطرف. وهذه جريذة التكلف)^(٢).

وهو يشير بهذا الى ان عنصر الصنعة في شعر ابي تمام مبعثه عناصر عديدة منها طلب الوعر من الالفاظ والغريب منها، وطلب البديع من جناس وطباق واستعارة بشكل مفرط ليس وراءه ضرورة فنية او معنوية او شعرية، ثم ان التكلف في البحث عن المعاني البعيدة والاغراب فيها بما يكد الذهن يأتي بالملال.

وهذا في الواقع اقرب الى النثر العلمي منه الى الشعر الذي هو نتاج اللحظة الدالة والاحساس الشفاف. وقد لاحظ معاصرو ابي تمام هذا وشخصوه. قال دجيل الخزاعي: (ما جعل الله ابا تمام من الشعراء، بل شعره بالخطب والكلام المنثور

(١) النقد المنهجي عند العرب، ص ١٠٧.

(٢) الوسيلة بين المتبني وخصومه، ص ١٩.

اشبه منه بالشعر^(١) . ولعل ابا العلاء المعري للمتأخر زمنيا عن ابي تمام قد نسج على مقولة دعبيل حين قال: ابو تمام والمتنبي حكيمان، وانما الشاعر البحرى. ولم يكن القدامى يفضون من شعر ابي تمام في ذكر خصائصه تلك، لكنهم يذكرون ما هو كائن في هذا الشعر، وما هو من طبيعته، بل اتهم كثيرا ما يذكرون محاسنه ونواذره وعناصر الابداع فيه. ولكن الباحثين المعاصرين ضروا على وتر التجديد وضخموه لكي يكون هذا نريفة وتسويفا للجديد المعاصر الذي نحنا منحى الاوربيين. وما كان فيه من تنكب عن واقع حياتنا، وما فيه من تبعية وتغريب.

والحق ان ابا تمام كان من اشد الشعراء ارتباطا بالقديم من حيث اللغة والهيكل العام للقصيدة العربية، ولم يبلغ حتى ما بلغه سابقه ابو نواس في الثورة على ذلك الهيكل ومقدمته الغزلية خلسة. ولم يكن الجديد عنده الا الاغراق في البديع والمعاني التي لا يمكن التوصل اليها الا بالتأويل وكد الذهن.

وإذا عرفنا الهدف وراء تضخيم عنصر التجديد عند ابي تمام، فاننا نستطيع ان نضع جهد ابي تمام في موضعه من محاولات التطوير والاعناء للشعر العربي. وهو الموضوع الذي يتعلق باغناء هذا الشعر بالمعاني المرتبطة بالثقافة الغزيرة والتجارب العميقة التي هي نتاج للعمق الثقافي في العصر العباسي، وتلاحق الثقافات المتعددة فيه.

مهما يكن ف شعر ابي تمام لون جديد من الشعر، ولكنه انتهى بالشعر الى ان يملك طريقا ادى به الى التكلف، وذلك حين لم يكن من هم الشعراء الا هذا البديع والشكل الذي لا يحمل معه اية تجربة انسانية، ولا ينم الا عن فراغ فني وبطالة ذهنية.

وإذا عرفت هذا الاتجاه في شعر ابي تمام، وعرفت موقف القدامى والمحدثين

(١) النثر الفني في القرن الرابع، د. زكي مبارك، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ط ٢، ب ت ج ٢، ص ٩٠، وينظر الى المحاور التي عقدها الامدي بين صاحب البحرى وصاحب ابي تمام في مقدمة (الموازنة بين الطنبيين).

منه، فما هو موقع البحثري من نفوس أولئك وهؤلاء؟ والذي نشهده من ثأيا كُتب النقد القديم أن النقاد كانوا إلى شعر البحثري أميل، وأن لم يغمطوا حق أبي تمام ومذهبه في شعر. ذلك أن العربي بطبيعته ميال إلى عنصر الجمال في الشعر، وكلما كان الجمال صادرا عن طبع صادق، وتنوّق تلقائي، كان أوقع في النفس. والحق أن النقاد نظروا إلى الشعر على أنه طبع ونكاء ودربة، وفي ذلك جماع للتكوين الشعري، كما يلاحظ صاحب الوساطة^(١).

وانك لتلاحظ ميل أولئك إلى شعر البحثري، وتجاوب مشاعرهم مع انسيابيته إلا أنهم لم يعلنوا ذلك ويصرحون به في أغلب الأحوال، لأن المسار النقدي أخذ طابع الموازنة والوساطة بولكان مناط ذلك التخرج من التعصب لأحد الطرفين في الخصومة. أما الباحثون والنقاد المعاصرون، فإظهروا اهتماما بابي تمام أكثر من صاحبه، لأسباب أشرنا إليها سابقا. بينما يصنفون شعر البحثري في الاتجاه المحافظ، في حين أن البحثري لم يكن مقلدا، وإنما كان في روحه الميل إلى الفطرة وعدم التكلف. والواقع الأدبي لدى الأمم يشهد أنه لا يوجد شاعر مقلد مائة بالمائة، كما لا يوجد شاعر مجدد مائة بالمائة. فالتراث القديم يصب في كيان الشاعر، والحياة المعاصرة تملي عليه المواقف، فيأتي الفن الأدبي امتدادا للماضي، وتعبيرا عن الحاضر، وتطلعا إلى المستقبل. (خير إنتاج أدبي - كما يقول الليوت- هو ما يتجلى فيه إن الأقدمين من نوابغ الأسلاف لم يموتوا)^(٢).

النقد اللغوي:

مر علينا أن المبدأ الذي اعتمد عليه بعض النقاد في النور من مذهب أبي تمام هو العودة بالشعر إلى فطرته بعيدا عن التصنع والاستحالة التي أوغل فيها أبو تمام. ويتضح هذا الموقف من جهود اللغويين النقاد.

(١) ص ١٥.

(٢) دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر، دار النهضة، القاهرة، ط١، ١٩٦٦، ص ٦.

فمن المعروف أن هناك جهودا حثيثة تمت في القرن الثاني الهجري نحو جمع اللغة وتكوينها والتصنيف في مبادئها وأصولها اعتمادا على الاتصال بالبادية، والأخذ من أفواه الأعراف فيها. واتخذ هذا الجهد طابعا علميا منظما في كل من الكوفة والبصرة. وكان لذلك أثره على النقد وأصوله في تلك المرحلة، بحيث أصبح طابع النقد لدى جيل من العلماء طابعا لغويا ونحويا، خاصة في المراحل الأولى من الجمع والتكوين.

ومن المعلوم أيضا أن عرب الجاهلية والصدر الأول من الإسلام كانوا يعتمدون على الفطرة والسليقة في التعبير اللغوي، ولكن اختلاطهم بأقوال تعلموا العربية تعلمًا بعد اتساع رقعة الإسلام وتفاعل العرب مع غيرهم من الشعوب، عزز التوجه اللغوي ووضع اللغويين أمام مسؤولياتهم الجديدة، فحاولوا أن يبسطوا سلطانهم على الشعراء والأدباء، ويقولوا في طريق الانحراف باللغة عن مبادئها وأصولها.

ولم يكن هؤلاء اللغويون في الواقع من ذوي الاهتمامات اللغوية فقط، بل كان عدد كبير منهم من رواة الشعر ومتنوقيه، وكانت لهم آراء نقدية شديدة المساس بحقيقة الشعر، وإن كان أغلب هذه الآراء ذات طابع لغوي، كما سنلاحظ.

لقد أخضع هؤلاء اللغويون الشعراء للقواعد اللغوية والنحوية التي استنبطوها من استكراء التراث الأدبي، وكانوا يرون أن المحافظة على هذه اللغة هي محافظة على كتاب الله ولغته. ولكنهم، في واقع الأمر، غالوا في هذا الاتجاه حين ربطوا بين واقع التراث اللغوي وبين الأدب الذي قيل في عصرهم، إذا أرادوا أن يكون هذا الأدب خاضعا للأصول اللغوية والفنية التي صدر عنها الشعر الجاهلي والإسلامي في صدره الأول^(١).

لقد كان من حقهم أن يحتكموا إلى أصول اللغة وقواعدها في النظر إلى الشعر الذي قيل أواخر العصر الأموي والعصر العباسي، فيرفضوا ما خالف هذه القواعد والأصول، ويقبلوا ما انسجم معها، ولكنهم اكتفوا بالرواية عن الأئمة القديم، وبهروا

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، طه أحمد إبراهيم، دار الحكمة، بيروت، ب ط ب ت، ص ٤٩.

به، وجعلوه مثلهم الأعلى، وازروا بكل جديد وعابوه.

كان يكفي -في عرفهم- ان يكون الشاعر جاهليا او اسلاميا فيعد محسنا، فاذا كان من الشعراء المتأخرين عد شعره مولدا لا يسوغ ان يستشهد به، ولا يجوز ان يخضع للرواية او للتدريس. بل انهم تعصبوا الى للشعر لتقيم تعصبا اصماهم من رؤية اية مزية للشعراء المحدثين. يروى عن ابن الاعرابي انه قال عن شعر ابي تمام: (ان كان هذا شعر فما قالته للعرب باطل)^(١). وكان ابو عمرو بن العلاء يقول: (لو ادرك الاخطل يوما واحدا من الجاهلية ما قدمت عليه احدا)^(٢). فكان مقياسهم مقياسا زمنيا لا يراعي الاجادة الفنية للشاعر. وهذا مقياس فيه تجن كبير على الحقيقة الادبية، وفيه تعصب للتقديم لقدمه فقط.

هذا منهج اللغويين اما النقاد والادباء فكان حكمهم على الشاعر بمقدار اجادته او اخفائه في التعبير بغض النظر عن العصر الذي عاشه. وهذا صاحب الوساطة يقول: (ولست افضل في هذه القضية بين القديم والمحدث والجاهلي والمخضرم والاعرابي والمولد)^(٣).

نقول انه من الصحيح ان يغار اللغويون على اللغة العربية، ويحافظوا على اصولها ويحتكموا الى هذه الاصول في تقويم الشعراء المحدثين بعد ان شاع للحن، وبعدت الشقة عن هذه الاصول، ولكن ليس من الصحيح ان يرفضوا الشعر المحدث حتى لو كان محافظا على هذه الاصول اللغوية، وكان كل ذنبه انه تأخر زمنيا عن شعراء الجاهلية وصدر الاسلام.

مهما يكن فان قانون التطور في الحياة يقتضي هذا التوازن بين الاسس القديمة ونبض الظروف الجديدة، بحيث لا يخرج الأديب على تلك الاسس خروجا كليا، ولا

(١) النقد المنهجي عند العرب، ص ١٨١.

(٢) تاريخ النقد الادبي عند العرب، ص ١٠٢.

(٣) ص ١٥.

يتوقف عنده فقط، لأن إيقاع الحياة الجديدة يملئ عليه أن يستجيب له بقدر ما يحافظ على تراث الأقدمين الكامن في نفسه.

عمود الشعر:

ينتهي بنا الحديث عن الاسس التي اعتمدها محبو الادب القديم الى ما سمي بالنقد العربي بـ (عمود الشعر). وهو امتداد لاتجاه الطبع والقطرة الذي قال به النقاد، وقد قام (عمود الشعر) على اصول نظرية اصبحت اداة بيد النقاد في تقويم الشعر والحكم على جودته.

والآن نريد ان نمتحن هذه الاصول والاسس التي قام عليها عمود الشعر، ونرى الى أي درجة فهمت لدى النقاد.

لم يحدد النقاد القدامى المقصود بمصطلح عمود الشعر على وجه الدقة، ولم يعرفوه تعريفا واضحا الا ما جاء في مقدمة المرزوقي في شرحه لحامسة ابي تمام. وهو تعريف يحيط به الغموض، مما جعل النقاد القدامى والمعاصرين يختلفون في تحديد المقصود به تماما.

قال المرزوقي في حديثه عن الابواب السبعة لعمود الشعر: (انهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والاصابة في الوصف... والمقاربة في التشبيه، وللتحام اجزاء النظم والتتامها على تخير من لنيد الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشكلة اللفظ للمعنى، وثسدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما)^(١).

ثم يشرح هذه الابواب، ويجعل لكل باب معيارا خاصا، ولكن هذه المعايير، في الواقع، تتداخل فيما بينها ويلتبس بعضها ببعض. مع ذلك، فالمقاييس التي اعتمدت في هذا (العمود) تشبه الى حد كبير المقاييس التي اعتمدتها المدرسة الكلاسيكية في

(١) حماسة ابي تمام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٣٧١هـ، ١٩٥١م، ص ٩، تحقيق احمد امين. وعبد السلام هارون.

النقد الاوربي ابان عصر النهضة، حيث جعلت العقل المقياس الأول في الحكم على التجربة الادبية من حيث مضمونها وشكلها. ولا نريد ان نبحت الآن عن الدواعي الحضارية (الاساسية والفكرية والاجتماعية) التي دعت الى هذا التوجه العقلي، بل نريد الاشارة الى هذا التشابه بين الاتجاه النقد العربي القديم والاتجاه النقد في عصر النهضة الاوربية.

ويمكنك ان تلاحظ هذا التوجه العقلي وضوابطه في حديث المرزوقي عن اكثر من معيار حيث يقول: (فمعيار المعنى ان يمرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب... ومعيار الاصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز... ومعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير... ومعيار الاستعارة للذهن والفطنة...) وهكذا فانت مع الفهم والذكاء والتمييز والفطنة والتقدير، وهي كلها خاضعة لمراقبة العقل.

وليس هذا وفقا على المعنى فقط، بل شمل الادوات الفنية والخيال كذلك، حيث اشترط في التشبيه بين الشئين ان يكون اشتراكهما في الصفات اكثر من انفرادهما ليظهر وجه الشبه بلا كلفة. وفي الاستعارة اشترط مناسبة المستعار من للمستعار له. وهذا حد واضح للمدرسة العقلية وضوابطها، اذ لا مجال للغموض والابهام او التوايد المعنوي الذي يعتمد على الايحاء والرمز في العلاقات بين الاشياء. وهذا ما لوحظ على مدرسة المحدثين في العصر العباسي.

وعلى اننا لا ينبغي ان نفهم المقولات النقدية في عمود الشعر على اساس فهمنا للقيم النقدية في المدرسة الكلاسيكية الاوربية، كما فعل الدكتور محمد غنيمي هلال حين فهم كلمة عمر بن الخطاب في تقويم شعر زهير بن ابي سلمى، حيث قال عنه انه (كان لا يمدح الرجل الا بما يكون في الرجال). ويقوم فهم الدكتور هلال على ان كلمة عمر بن الخطاب تشير الى ان زهير كان يمدح الرجال بالمعاني العامة التي لا تتعلق بممنوح بذاته، بل هي صفات عامة للجنس الانساني^(١). على ما هو معلوم من خصائص المدرسة الكلاسيكية.

(١) النقد الادبي الحديث، دار النهضة مصر، القاهرة، ب ط ١٩٧٣، ص ١٧٢.

ولكننا نفهم من مقولة عمر هذه على انها تعبير عن عنصر الصديق الذي يلزم الشاعر في نفسه من حيث توفر الصفات التي يذكرها في الممدوح، وليس على اساس ان هذا الممدوح يمثل الصفات الانسانية العامة.

هذا ما يشترك فيه المعنى والخيال من حيث الوضوح والسمات العقلية. وهناك ابواب اخرى لها معايير تصدر عن مفهوم واحد، مثل عيار اللفظ وعيار مشكلة اللفظ للمعنى، وعيار التزام اجزاء النظم. هذا المفهوم هو: الطبع والفطرة والاستعمال والدربة. ويرتبط بهذا المفهوم حديثهم عن القافية حيث (يجب ان تكون كالمرجوع به المنتظر، يشوقها المعنى بحقه، واللفظ بقسطه)^(١).

وهذه مسألة جوهرية في الاختلاف بين مدرسة عمود الشعر ومدرسة المحدثين الذين تصنعوا وتكلفوا حتى بلغوا حد التمثل والاستحالة. على انه لا ينبغي ان يفهم من كلامنا هذا ان نماذج عمود الشعر تخلو من الصنعة تماما، لانه لا يخلو فن من لصنعة، ولكن هناك فرقا بين الصنعة بالدرجة الطبيعية التي تلحظ لدى بعض شعراء الجاهلية وصدر الاسلام (مثل مدرسة اوس بن حجر، وزهير بن ابي سلمى والخطبة). وبين التصنع والتصنيع الذي وصل اليه الشعر في العصر العباسي، وفيما بعده.

هذه هي الاصول النقدية التي مثلها مصطلح عمود الشعر في النقد العربي القديم. وهي اصول رأي المحدثون من الابداء انها غير ملازمة لهم في كل تفاصيلها. والحق انهم لم يثوروا عليها كلها. بل خرجوا عنها في شيئين اثنين هما: الغلو في البديع. والبعد عن الوضوح بتكلف الاستعارات التي يتولد عنها الغموض في بعض الاحيان.

والذي يبدو لي من معارضة بعض النقاد واللغويين القدامى لاتجاه المحدثين، وخرجهم على خصائص الشعر القديم، ان الحركة التجديدية عند بشار بن برد وابي نواس واضرايهما ارتبطت بموقف اخلاقي وسلوكي يتعارض وقيم المجتمع

(١) مقامة المرزوقي للحماسة، ص ١١.

الاسلامي آنذاك، وكان معظم النقاد واللغويين من الملتزمين بهذه القيم والحفظه عليها. نقول هذا على الرغم من ان الحكم السائد في معظم الدراسات النقدية الحديثة هو ان النقد كان في معظمه نقداً فنياً محضاً. ولكن الاستقراء الكامل للأثر النقدي القديم، يؤكد ان الذوق الادبي والحكم النقدي لم يكونا بعيدين عن تحكيم القيم الاسلامية. ومن اثار هذا التحكيم النفور من اتجاه المحدثين من شعراء المجون والتهتك^(١). على انه من الحق القول بان المحدثين لم يكونوا اسوأ في هذا الخروج على قيم المجتمع، بل ان منهم من هو شديد الالتزام بتلك القيم.

ولقد ظهرت في القرن الرابع الهجري تأليف نقدية هامة من مثل (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر، و (عيار الشعر) لابن طباطبا، و (الصناعيتين) لابي هلال العسكري، و (الموازنة) للأمدى، و (الوساطة) للقاضي الجرجاني.

اما في القرن الخامس، فكان (العمدة) لابن رشيقي، و (سر الفصاحة) لابن سنان الخفاجي و (اسرار البلاغة) و (دلائل الاعجاز) لعبد القاهر الجرجاني.

ولم يكن الهدف من هذا الفصل الا حاطة بهذه التأليف ومناهجها، لان الطالب قد احاط بشيء منها في سنى دراسته السابقة، وانما اردنا ان نضع للنقد الحديث في سياقه التاريخي، فتحدثنا عن تاريخه لدى الاوربيين وتاريخه لدى العرب. من المعلوم ان بعض الاتجاهات للنقدية العربية الحديثة قامت في الاساس على منهج للنقد العرب ونسجت على منوالهم، وهذا ما سوف نجده لدى الشيخ حسين المرصفي في كتابه (الوسيلة الادبية)، ثم بدا واضحا بعد ذلك لدى مصطفى صادق الرافعي. ولهذا كان الحديث عن الملامح العامة للنقد القديم ممهدا لفهم الجديد من النقد في العصر الحديث. ومن المعلوم ان اتجاهات النقد بقيت موصولة بتراثا النقدي القديم على الرغم من كل المؤثرات الاجنبية، والمذاهب النقدية الحديثة التي لونت نتائجنا النقدي، وطبعته بطوابع معينة.

(١) مقدمة لنظرية الأدب الاسلامي، د. عبدالباسط بدر، دار المنارة، جدة، السعودية، ط١،

١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م، ص ١١١.

الفصل السادس
نشأة النقد الأدبي العربي
الحديث

في التفكير الأدبي والنقدي الحديث:

في العصر الحديث الذي هو وليد الصراع والغلبة والاستعمارية الأوروبية، كان هناك إحساس عام لدى علماء العرب والمسلمين وأبائهم بضرورة العودة إلى النبع التراثي القديم، والاستقاء منه في مواجهة المد الأوروبي في الفكر والثقافة والأدب. فكانت العودة إلى القرآن الكريم وعلومه، كما كانت العودة إلى كتب الأدب والنقد القديم. وقد ترجم هذا الإحساس عملياً من خلال الاتجاهات السياسية والحركات الإصلاحية، والتوجه الأدبي العام، فكانت العودة إلى التراث لحدى الدعائم الأساسية للنهضة الأدبية بلا خلاف.

فعلى المستوى الشعري كان محمود سامي البارودي مثلاً واضحاً لتمثل التراث العربي القديم في أدبه، حتى صار علماً بارزاً لهذا الاتجاه. فقد قلد جيل بأكمله، وكان أثره في الاتجاه النقدي واضحاً كذلك، كما يظهر في كتاب (الوسيلة الأدبية) للشيخ حسين المرصفي. يقول الدكتور محمد حسين هيكل (ولما كانت الحركة الفكرية قد بدأت تأخذ بكثير مما في الغرب من معارف، فقد نهضت حركة فكرية شرقية تحيي القديم من الأدب والتفكير العربي، وتعمل لبيان أن العرب في الماضي لم يكونوا أقل من الغربيين اليوم شأنًا، وإن أدبهم كان في كثير من الأحيان أرقى من الآداب الغربية)^(١).

أي أن القضية كانت قضية تحد يحد فيها كل طرف إلى ما يمتلك من سلاح. سلاح أوروبا قوتها العسكرية وعلومها المعاصرة، وسلاح المسلمين كان الدفاع

* نشر هذا الفصل تحت عنوان (بين الاحيائية والوجدانية في النقد الأدبي الحديث) في مجلة جامعة مبيها، العدد الأول ١٩٩٤، مع بعض الإضافات. تنظر فقرة (في التفكير الأدبي والنقدي).

(١) تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث، د. حلمي علي مرزوق، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٢، ب ط ٥٠ ص ٥١.

والعودة الى الدين والثقافة العربية المتصلة به من علوم واداب، لأنها تشكل حصنا منيعا امام الاختراق الاوربي لتقلبة انسان المنطقة العربية والاسلامية.

ونلاحظ هذه العودة الى التراث من خلال الأثر القرآني في كثير من النماذج الادبية شعرا وخطابة ومقالة، بالاضافة الى اثر التراث الشعري والنثري القديم. وسنلاحظ اثر هذا في اكثر من ناقد ولغوي ممن سفتعرض الى جهودهم النقدية كالمويلحي والرافعي ممن الموا الماما واسعا بالثقافة الاسلامية شريعة وفكراً وادباً ولغة.

وقد كان للمؤسسات الاسلامية العريقة اثر بارز في هذا الاتجاه، خاصة الازهر في مصر، والزيتونة في تونس، والقرويين في المغرب، والتنجف في العراق، حيث كانت هذه المؤسسات تساهم بعناية في احياء التراث العلمي والادبي، وتجعله فاعلاً في نفوس طلابها وروادها.

وكان قبالة هذا الاتجاه اتجاه آخر اغرم بالحضارة الاوربية وبرموزها وآثارها الثقافية والأدبية. وسنلاحظ اثر هذا في كثير من النقد الذي سنطلع على نظرياته.

والحديث عن الظروف السياسية التي ساعدت على تقوية هذا الاتجاه تحتاج الى بسط وتحليل، وليس هذا ميدانه، ولكننا نكتفي بالقول بأن التعليم الذي كان الاحتلال الاوربي يشرف عليه ويخضعه لسياسته التغريبية التي ساهمت في خلق اجيال لا تعرف من حضارة امها شيئاً، بل انها نقلت في ذهنها ان المسلمين والعرب لم يقدموا للحضارة الانسانية ما يشرفهم، وان العالم مدين لاوروبا وحدها.

ولقد ساهم الانباء الشاميون (من سوريا ولبنان) في اغراء الانباء للمسير وراء المنهج الاوربي في الادب والحياة، لما كان يربط هؤلاء، او بعضهم، باوربا من روابط تاريخية ودينية، خاصة عندما استقر بعض منهم في مصر، وهيا له الاحتلال الانجليزي المنابر الصحفية والثقافية، بالاضافة الى نشاطاتهم في المهاجر الاوربية والأمريكية التي كان اثرها يصل الى المشرق من خلال الصحف والمجلات التي كانت تطبع في تلك المهاجر.

ومن مظاهر التأثير بثقافات الغرب تلك المناهج العلمية والفلسفية التي شاع الحديث عنها في الصحافة والمطبوع من الكتب التي كان لها اثر بارز في الدراسات الادبية، والنقد الادبي، كما سنلاحظ في فصلي (المذاهب الادبية)، و (ومناهج النقد الادبي) ولقد ساهمت الجامعات الحديثة التي نشأت، وهي تتسابق في تقليد الاوربيين، هذا اذا علمنا ان كثيرا من اساتذة تلك الجامعات كانوا من المستشرقين الذين كانوا امناء على نشر اسمس المناهج الاوربية في التفكير والبحث. يقول الدكتور طه حسين في معرض اطرائه لهذه المناهج الجديدة التي اصطنعها الاساتذة المستشرقون في الجامعات المصرية التي تأسست عام ١٩٠٨: (واذا الباحث في تاريخ الادب ليس عليه ان يتقن علوم اللغة وادابها فحسب، بل لا بد ان يلم اماما بعلوم الفلسفة والدين، ولا بد له ان يدرس للتاريخ وتقويم البلدان درسا مفصلا، واذا للباحث في تاريخ الادب لا يكفي من درس اللغة حسن البحث عما في القاموس واللسان، وما في المخصص والمحكم، وما في التكملة والعياب، بل لا بد له، مع ذلك، من ان يدرس اصول اللغة القديمة ومصادرها الاولى، واذا الباحث عن تاريخ الادب لا بد له من ان يدرس علم النفس للأفراد والجماعات، اذا اراد ان يتقن الفهم لما تركه الكاتب لو الشاعر من الاثر...)^(١).

المرحلة الاحيائية:

الحق ان المرحلة التي سبقت الاحتلال الاوربي كانت مرحلة ضعف لاسباب كثيرة، ولا نقول هذا جريا وراء الاتجاه الغربي الذي اشاعه الاوربيون لتسويق احتلالهم وغزوهم، واعطاء هذا الاحتلال والغزو صورة المخلص والمنقذ والباعث الى الحضارة والتمدن.

وهذا العصر عصر ضعف ليس قياسا على الحياة الاوربية، ولكن قياسا على العصور الزاهرة في الحضارة العربية. ففي المجال النقدي الذي هو مجال حديثنا هذا، نجد اليون شاسعا بين النقد الادبي في القرن الرابع للهجري، مثلاً، والنقد في

(١) تجديد نكرى لبي العلماء، دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٨٧، ص٦.

للقرون المتأخرة، حيث تحول هذا النقد الى قوالب بلاغية جامدة جنى عليها المنطق والفلسفة كما هو معروف عن السكاكي ومدرسته. وليس هذا مجال المقارنة بين المرحلتين، والتوسع في ذكر خصائصهما.

وإذا كان الاستعمار شرا كله وكارثة كبيرة قضت على تفرد الامة الاسلامية والعربية وخصوصياتها الحضارية، فإن له ميزة واحدة- ان صح هذا- وهي انه نبه الامة الى العودة الى اصولها الحضارية في ميادين الحياة كافة: الدين والفكر والادب والنقد. فكان اول ملامح البحث النقدي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وهو العودة الى التراث اللغوي والادبي والنقدي في عصور الازدهار العربي. نجد هذا في محاولة بلوغ ما بلغه الاقدمون، والبناء على الاسس التي بنوا عليها، ثم تجاوزها الى الابداع والتجديد.

وفي الميدان الابداعي كان محمود سامي البارودي نموذجا عاليا لهذه النهضة التي عادت بالادب العربي الى عصور تفرقه، وخلصته من المماحكات اللفظية والزخارف البديعية والتكرهات المضنوية، فاصبحا امام نماذج شعرية تقف بموازاة المتنبي والبحتري وابن الرومي. وفي مجال التنظير النقدي نرى البارودي يتعمق التراث النقدي القديم، كما ظهرت في مقدمته لديوانه، ويثير جوانب لم يكن النقد القديم يعنى بها كثيرا مثل اثر الفكر والصدق والتجربة^(١).

ربما كانت للشخصية النقدية الهامة في عصر البحث النقدي هي شخصية الشيخ حسين المرصفي، ذلك الرجل الازهري الذي ارتفع به جهده الى ان تولى تدريس الادب في الازهر ثم دار العلوم. وكان حصيلة ذلك للتدريس كتابه القيم (الوسيلة الادبية) الذي كان مدرسة تتلمذ عليها رجال الادب والنقد في اواخر القرن التاسع عشر بمصر خاصة.

وكان من ميزة (الوسيلة الادبية) انها اغفلت الطرق العقيمة التي كانت سائدة

(١) مقدمة ديوان البارودي، دار المعارف، مصر ١٩٧١، ب ط، حـ، ص ٧. تحقيق علي الجأرم، ومحمد شفيق معروف.

في مرحلة (الضعف) التي كانت توجه الادباء الى المجالات اللغوية والنحوية والعروضية، وهي الدراسة التي عجزت عن ان تنتج ادباء مبدعين في ذلك العصر، فكانت وجهة (الوسيلة) الى دراسة الادب العربي القديم والدعوة الى حفظه وتمثله ثم النسخ على منواله. وبما ان شعر البارودي ونثر عبدالله فكري، كانا احياء للادب وسيرا على نهجه، فقد اشاد المرصفي بهما، وذكر كثيرا من النماذج لهما، ودعا الادباء الى احتذائهما نموذجا للابداع^(١).

وهذا المنهج في تأمل النصوص الادبية وترسم طرائقها في صياغة التراكيب، وتمثل البناء حتى يترسخ في النفس وينطبق بها الذوق، وهو الذي انتج لنا جيل الشعراء الرواد من امثال شوقي وحافظ واسماعيل صبري ومحمد عبدالمطلب والكاشف وغيرهم.

لقد سائر المرصفي طرائق النقد الادبي في عصور ازدهاره، تلك الطرائق التي اعتاد النقد على تسميتها بـ (عمود الشعر) في ابوابه السبعة التي لخصها المرزوقي في مقدمته لحماسة ابي تمام، والتي نجد سماتها في آثار النقد العربي القديم في نظريته الى اللغة الشعرية والخيال الشعري، والمعاني الشعرية^(٢).

وتبرز شخصية المرصفي ونظريته الخاصة للشعر في كثير من مواضع الكتاب، خاصة فيما يتعلق بتعريف الشعر واعتراضه على تعريف القدامى القائل بانه كلام موزون مقفى، ومخالفته ابن خلدون في رفضه لشعر المتنبي وابي العلاء، لانهما، في رأيه، لا يصطنعان المنهج العربي القديم في التراكيب وطبيعة المعاني. في حين ان المرصفي يرى ان طرائق التعبير الشعري ليست واحدة لدى العرب في الازمان كلها^(٣).

(١) النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر، ب ط ب ت، ص ١٨.

(٢) انظر فصل

(٣) عباس العقاد نقادا، دار الشعب، للقاهرة ط ١، ١٣٨٥ هـ، ١٩٦٦ م، ص ٣٣.

والذي يلاحظ على النقد الذي يوجه الى مدرسة الاحياء النقدي هذه هو جعلها في موازاة النقد الاوربي الحديث، وتقويمها على هذا الاساس، وهو تقويم باطل، لانه لا يراعي الفترة الزمنية والمرحلة الحضارية بين لوريا التي مرت عليها اربعة قرون من استثمار المنجزات العلمية والفكرية الحديثة، وبين نهضة امة لم يسمح لها الاحتلال الاجنبي ان تبني ذاتها بمعزل عن تأثيراته. والحق انه لا غبار على هذه العودة الى التراث النقدي القديم واستلهامه. فالأوروبيون انفسهم في نهضتهم في القرن الرابع عشر والخامس عشر قد عادوا الى الحضارة اليونانية، واستلهموا آثارها في الفلسفة والآداب كما هو معلوم في خصائص الاتجاه الكلاسيكي الاوربي.

ولعل من الغريب ان نقرأ رأياً لناقد عربي معاصر ينعي على من يسمي هذه الجهود الفكرية والنقدية بـ (النهضة) لأن النهضة الحقيقية في رأيه هي التخلي عن التراث، وكل ما يمس البناء الحضاري القديم، والتطلع الى الجديد القادم عبر البوابة الاوربية، وما عدا هذا، فلا يسمى نهضة.^(١)

ارهاصات التجديد:

ليس من الامور المألوفة ان يتغير النظر الى الظواهر الادبية والنقدية بين عشية وضحاها، بل لا بد من التدرج في هذا التغير سواء اكان هذا التغير ناتجا عن ظروف محلية، او متأثرا بتيارات اجنبية. وقد كان الأمر كذلك بالنسبة للتفكير الادبي والنقدي عندنا في هذه المرحلة من العصر الحديث، مرحلة الاحتكاك بالثقافات الغربية. فكانت معظم الآراء الجديدة تصدر عن ادباء كانوا على حظ وافر من الثقافة الاوربية التي اتاحت لهم من خلال الاتصال المباشر او غير المباشر، بل تستطيع القول ان اغلب هؤلاء النقاد من نصارى الشام ممن تربطهم باوربا رابطة الدين والولاء والثقافة. وسيظهر هذا من خلال اسماء النقاد الذين سنعرض لبعض ارثهم، على ان نلاحظ هاتين الملاحظتين:

(١) الثابت والمتحول، طي احمد سعيد، (ادونيس)، دار العودة، بيروت، ط١ ١٩٧٤،

١- ليست هذه الآراء الجديدة وفقا على هؤلاء الانبياء النصاري بل كان يشاركونهم ادباء ونقاد مسلمون تلقوا الثقافة الغربية مثلهم، او عبروا عن احاسيس الانبيهار والاعجاب بتلك الحضارة في ذلك الوقت.

٢- لا نعني بهذا ان تلك الآراء كلا على غير صواب، ولكننا نسجل حقيقة واقعة، وهي ان تلك الآراء كانت بتأثير من الاتصال بالآداب الغربية.

ومن تلك الآراء التي كانت تحسب جريئة في القرن الماضي وربما في بدايات هذا القرن، الحديث عن القافية في الشعر العربي، وتعويقها لاتطلاقة الشاعر، الامر الذي لا نجد مثله في الشعر الاوربي. وهذا ما نبهه اليه احمد فارس الشدياق في كتابه (الساق على الساق فيما هو الفاريق) الذي طبع للمرة الاولى بباريس عام ١٨٥٥، وذكر فيه نموذجا شعريا من نظمه ينحو فيه هذا المنحى الغربي فيما سمي بعد ذلك بالشعر المرسل الذي دعا اليه الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي في بدايات القرن العشرين، وتبنته بعض المدارس الشعرية في العقود التي تلت^(١).

وحين قام سليمان البستاني بترجمة الايلاذه الى العربية اعترضته هذه الصعوبة، فكيف يتسنى له ان يترجم قصيدة تزيد على التسعة الاف بيت بقصيدة ذات قافية واحدة. وكان هذا مجال القافية في للشعر العربي في مقدمة الايلاذة^(٢).

ومن المغامز التي كانت مجالا للتعريض بالشعر العربي من لدن هؤلاء النقاد مسألة الوحدة العضوية، او حتى الموضوعية التي قيل ان الشعر العربي يفقد اليها اذا قيس بالشعر الاوربي. وقد كان الحديث عن هذه القضية خالطه كثير من الوهم والتعميم، فلم يكن الشعر العربي في عصوره كلها يخلو من هذه الوحدة، وكان مناط الامر كله هو المقياس الاوربي الذي كانوا يلحدون اليه، ولا يلتفتون الى غيره،

(١) الساق على الساق فيما هو الفاريق، احمد فارس الشدياق، دار مكتبة الحياة، بيروت، ب ط، ب ٣-ص ٣٩٥.

(٢) عباس العقاد ناقدًا، ص ٥٣-٥٣.

ولكن هل من الصحيح ان يقاس رقي الأدب في أمة من الأمم برقي الأدب في أمة أخرى؟^(١) اللهم الا إذا كان هذا القياس في أجواء الانبهار والغزو الفكري والأوربي.

وكان من جملة النقاد الذين غمزوا الأدب العربي بخلوه من وحدة الموضوع الأديب اللبناني مطران خليل مطران الذي يعد حلقة الوصل بين جيلين من الشعراء، الجيل الكلاسيكي والجيل الرومانسي وذلك حين تحدث عن التناثر بين موضوعات القصيدة العربية للقدماء إلى درجة لا تسمى إلى ذهن القارئ، ولا تتركه يخرج بوحدة الانطباع والاثار. ومثله كان قد فعل نجيب الحداد في الإشارة إلى هذا المعيب في الشعر العربي^(٢).

على ان سهام الهجوم على الشعر العربي لم تقف عند هذه الاشارات بل تجاوزتها إلى الحديث عن موضوع المنيح في هذا الشعر، وهو موضوع كثير ما يبتعد فيه الشاعر عن ذاته، ويجانب معه الصنق والانفعال. ثم ان مادة هذا الهجوم كانت تتركز على قضية التقليد لدى شعراء العصور المتأخرة مما جعل الشعر في هذه العصور تكراراً لما سبقه، وابتعد عن ان يضيف جديداً إلى ما أنتجته عصور الأزدهار.

وخلاصة القول ان هذه الارهاصات كانت واقعة تحت تأثير الإعجاب بالأدب الأوربي، وهو إعجاب فقدت معه حاسة التمييز في النظر، وأصبحت معه الدعوة إلى ما لدى الأمة العربية من قبيل الدعوة إلى المحال، كما عبر الشاعر حافظ إبراهيم، لأن للقلوب والأبصار متوجهة معاً إلى (ريح الشمال) الأوربي كما قال:

(١) التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٣٨٢، ص٤١٦٣، ٤١٦٤.

(٢) النقد الأدبي المعاصر في الربع الأول من القرن العشرين، د. أسحق موسى الحسين، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ط١، ١٩٦٧، ص١٥.

آن يا شعر ان تفك قيودا

قيدتا بها دعاء المحال

فارفخوا هذه الكمائم عنا

ودعونا نضم (ريح الشمال)^(١).

على أنه من الضروري التأكيد على أن هذه المرحلة الراهمية لم يكن التيار الغالب فيها هو التيار المتأثر بالأدب الأوروبية وحدها، بل رافقه تيار حاول أن يوازن بين الأدب العربي وظروفه، وبين الأدب الأوروبي والظروف التي أنتجته دون أن يكون أحدهما بالضرورة خاضعا للآخر. وكان هذا التيار شديد الارتباط بالتراث الديني والفكري والأدبي مع اطلاع ووعي بما لدى الأوروبيين من مذاهب وتيارات.

مدارس الديوان والتيار الرومانسي:

للتيار الرومانسي في أوروبا أصول ليدلوجية تمتد بجذورها إلى عصر النهضة، ثم وجدت ترجمتها العملية في الثورة الفرنسية ومبادئها في الحرية والآخاء والمساواة. وخلاصة هذا التوجه يمكن حصرها بالنزعة (الليبرالية) التي أصبحت القاعدة العامة للحياة الأوروبية السياسية والاقتصادية والاجتماعية، والشعار المعروف لهذه الليبرالية هو (دعه يعمل، دعه يمر)^(٢).

وما من شك في أن الظروف التي مرت بها أوروبا في العصر الحديث، وادت إلى هذه التغيرات الكبيرة في التصورات والأفعال هي الظروف تختلف اختلافا حادا عن الظروف التي كانت تحيط بالعالم الإسلامي في هذا العصر. ومعلوم أن المذاهب الأدبية والتيارات الأدبية هي وليدة تلك التغيرات في أوروبا ونتاج للاسس الفلسفية والفكرية فيها. وعليه فإن الطابع الأدبي والنقدي في العالم العربي والإسلامي هو انعكاس للظروف العامة في هذا العالم أيضا.

(١) ديوان حافظ إبراهيم، دار العودة بيروت، ط ١، ص ٥٨.

(٢) محاضرات في نظرية الأدب، د. شكري عزيز الماضي، قسنطينة، الجزائر، ط ١، ١٩٨٤ ص ٣٧.

أما أن تظهر تيارات مشابهة للتيارات الأوروبية في الأدب والفكر عن طريق المصادفة، فهذا ما لا يرضاه البحث العلمي، إذا ما فهمنا من التشابه هنا على أنه ظهور المذهب الأدبي نفسه، وبأسسه الفكرية وتطبيقاته الأدبية، ليس مجرد التشابه في الخطوط العامة.

والذي يتفق عليه دارسو الأدب ونقله أن انتقال المذاهب الأدبية الأوروبية إلى الأدب العربي كانت نتيجة للتأثر المباشر بالأدب الأوروبية المتنوعة، خاصة في مرحلة الاحتكاك والتفاعل، أو قل الصراع الحضاري في العصر الحديث.

أما لماذا تم اختيار مذهب دون مذهب في هذه المرحلة، أو تلك فيرجع إلى ظروف سياسية ونفسية وثقافية تتمثل بالاطلاع المباشر على الأدب الإنجليزي والفرنسي والتأثير بالاتجاه الوجداني منه في أجواء الإحباط والفشل السياسي التي كان يمر بها العالم العربي تحت وطأة الاحتلال أو مخلفاته في مرحلة الدويلات المستقلة شكلياً.

مهما يكن فإن الصورة الواضحة المعالم للتأثر بالاتجاه الرومانسي في المجال النقدي كانت على يد مدرسة (الديوان). والديوان هو عنوان الكتاب الذي أصدره عباس محمود العقاد والمازني عام ١٩٢١. وقد ظهر منه جزءان في ذلك العام، ولم تظهر الأجزاء الثمانية الباقية التي وعد بها.

وقد أثارت هذه المدرسة قضايا نقدية هامة لم تكن مألوفة في أجواء النقد العربي في ذلك الحين. وكانت -باعترااف اصحابها- وليدة الاطلاع على المدرسة الانجليزية في النقد، وعلى نتائج ولحد من اعلامها البارزين (هازلت). ويؤكد العقاد فيه لأي اثر من آثار الجيل النقدي أو الشعري السابق، فيعلن انتماءه إلى هذه المدرسة (الهازلتيه) بقوة ووضوح، وأن كان في الوقت نفسه ينفي أن تكون مدرسته مقلدة تقليداً اعمى، بل كانت تختار من النماذج ما يتجاوب وميولها،^(١)

(١) عباس العقاد نالدا، ص ١٣٧.

على أن من الجدير بالإشارة إلى أن الرومانسية كانت قد لفظها الأدب الأوروبي قبل انتهاء القرن التاسع عشر، واستحدثت تيارات ومذاهب في النصف الثاني من ذلك القرن، بينما تلقى الأدب العربي في بدايات القرن العشرين نظراً إلى تجاوبها مع الظروف النفسية التي كان يمر بها، كما المحنا.

ويمكننا أن نجمل الخطوط العامة لمفاهيم هذه المدرسة في النقد في النقاط التالية:

أولاً:

الانتباه والاعجاب الشديد بالأدب الأوروبية. وقد عبر عن هذا الاستاذ العقاد بوضوح حين قال: (وإن المرء ليزهى بآدميته حين يلقي بنفسه في غبار الآداب الغربية، وتجيش أعماق ضميره بدفاع تياراتها، وتعارض مهابها ومتجهاتها، وتجاوب اصداؤها واصواتها^(١)).

ثانياً:

العنف والتجريح برموز المدرسة الأدبية السابقة أمثال شوقي وحافظ والمنفلوطي. وهو عنف تخيب معه الموضوعية، وتخيب معه المقاييس العلمية التي تربط بين الأدب وظروفه ومرحلته التاريخية. فقد أطلق العقاد لقلمه العنان في السخرية والهزء بأدب شوقي وللحرص على اظهار معاييه ومواقف اخفائه، وتولى المازني مهمة هدم أية مزية في شعر حافظ ونثر المنفلوطي.

ثالثاً:

لقد فتت هذه المدرسة الاهتمام إلى الصلة بين الفكر والأدب من جهة وبين الأدب وشخصية منشئه من جهة أخرى، وخلصت الأدب العربي من إثار الثقافة اللغوية التي يفترض أن لا تكون على حساب الثقافة الإنسانية العلية.

(١) النقد الأدبي المعاصر في الربع الأول من القرن العشرين، ص ٨٧.

رابعاً:

غدت الاجواء الدبية بمفاهيم جديدة ذات اثر ايجابي في الغالب، أو سلبى في بعض الحالات، ومن هذه المفاهيم: العاطفة، والخيال، والوحدة العضوية. وسوف نتناول بالدراسة هذه المفاهيم بشيء من الایجاز.

العاطفة:

يعود طغيان الاتجاه الرومانسى في الأدب الاوربية الى طماع النزعة الفردية التي نمت في ظل النظم الديمقراطية التي عصفت بالنظم الاستبدادية السابقة، كما اشرنا. وقد وجدت من ينظر لهذا الاتجاه الادبي تنظيراً فلسفياً، كما تبدى ذلك في فكر كل من (كانت) و (هكل)، اللذين عدا العالم الموضوعي الخارجي نتاجاً للذات أو الوعي الانساني، وبما ان الذوات الانسانية مختلفة، فان كلا منها يخلق عالمه الخاص. ولذلك، فلا بد ان يقدم الشعور والوجدان على العقل والخبرة^(١).

وقد تمثل هذه المفاهيم شعراء اوروبيون موهوبون، وخلقوا لها معادلهما الفني حتى غدت لتجاهاً عاماً في اوروبا في النصف الاول من القرن التاسع عشر. وحين تم اتصالنا بالحضارة الاوربية اعجب ادباؤنا ونقادنا بهذا الاتجاه، فوجدنا المفاهيم ذاتها لدى العقاد وشكري والمازني، وهم رواد هذا الاتجاه في النقد العربي الحديث. ولسنا هنا بصدد المقارنة بين اراء هؤلاء النقاد والمصادر الاصلية الاوربية لها، بل نقول ان من هذه الراء ما كان نقلاً حرفياً لا مزية فيه ولا ابداع، ومنها ما كان صادراً عن خصوصية في الفهم مرتبطة بطبيعة ادبنا وظروفنا.

ومن ذلك تأكيد العقاد على اهمية العاطفة والفكر معا في النتاج الادبي حيث يتعاقبان ويتحدان من خلال الصورة الحسية التي يولدانهما. وقد شاعت كلمة العقاد آنذاك، وهي ان الشاعر يجب ان يحس حين يفكر، وان يفكر حين يحس^(٢). وفي هذا

(١) محاضرات في نظرية الادب، ص ٣٩.

(٢) عباس العقاد نقلاً ص ٢٦٧.

تكوين للاتجاه الرومانسي في الأدب الأوربي الذي كان فيه طغيان العاطفة لا حد له، حتى قال أحد رواد الرومانسية، الشاعر الإنجليزي (وردزوث) بأن الشعر فيض تلقائي للعواطف^(١).

وقد حاولت هذه المدرسة أن تقوم كثيرا من المفاهيم التي كانت سائدة عن العاطفة. فمن أراء عبد الرحمن شكري أن العاطفة ليست بابا جديدا من ابواب الشعر، كما كان يتوهم، بل هي مندرجة في كل قول شعري وكل تجربة شعرية، وليست وقفا على أغراض معلومة، كما أنها لا تعني البكاء والنحيب^(٢). أنها الانفعال بالحياة سواء أكان موضوع الشاعر غزلا أو وصفا أو موقفا لاجتماعيا أو سياسيا.

وفي رأينا أنه لا اعتراض على هذا الاتجاه في الأدب والنقد بشكل عام، لأنه تعبير عن جانب أصيل في النفس الإنسانية. ولكن الاعتراض يكون في الغلو في نسبة العاطفة إزاء النسب الأخرى للمكونة للعمل الأدبي من عقل وحس وتجربة وفكر، كما يكون على حالة الأنزواء والهروب في الحياة ومشكلاتها والتغني بأجواء الوهم واليأس واستعذاب الألم. وهذا ما حدث في كثير من النماذج الشعرية لهذه المدرسة.

الخيال:

تتابعت النظريات في فهم الخيال وتفسيره في النقد والأدب الأوربي. ومن هذه النظريات الهامة نظرية الشاعر والنقاد الإنجليزي الرومانسي كوليردج (١٧٧٢-١٨٣٤). هذه النظرية التي تلاقفها كل من شكري ولعقاد في غمرة اطلاعهم على النقد الإنجليزي وعرضا عليها الشعر العربي القديم والحديث، وتبالا بالنقد والتحليل كثيرا من الشعراء العرب، وقد شاركهما المازني إبان فترة الوئام والاتفاق بين

(١) محاضرات في نظرية الأدب، ص ٤١.

(٢) النقد والنقاد المعاصرون، ص ٥٦.

هؤلاء الرواد الثلاثة.

وتعد توجيهات شكري في مجال الربط بين التشبيه والجانب النفسي ذات أهمية في اغناء النقد آنذاك. وقد ظلت آثار هذه التوجيهات حية حتى وقتنا الحاضر. يقول شكري في إيضاح وظيفة النسبية: "إن الوصف الذي استخدم التشبيه من أجله لا يطلب لذاته، وإنما يطلب لعلاقة الشيء الموصوف بالنفس البشرية وعقل الإنسان. فكما كان الشيء الموصوف اللصق بالنفس، ولقرب إلى العقل، كان حقيقاً بالوصف..."^(١). وهو بهذا يرفض ما يسميه بالوصف الميكانيكي الذي يصف الظواهر المادية للأشياء دونما أية علاقة لها بالنفس الإنسانية وعاطفتها.

وعن هذا الفهم صدر العقاد في هجومه على شوقي وبيان خلل بعض تشبيهاته وصوره، حيث قال في الجزء الأول من (الديوان): (فاعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجواهر الأشياء، لا من يعددها ويحصي ألوانها وأشكالها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيتة أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به. وليس هم للناس من القصيد أن يتسابقوا في أسواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع لحسهم وأطبعهم في نفس أخوانه زبدة ما رآه وسمعه وخلصه ما استطابه أو كرهه. وإذا كان وكذلك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الأحمرار، ما زدت أن ما ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما لتطبع في ذات نفسك... وإنما ابتدع التشبيه لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس)^(٢). وبهذا المقياس، مقياس ارتباط التصوير بالمشاعر وصدقها وجود الشعر، وترتفع قيمة الشاعر من وجهة نظر أصحاب المدرسة الرومانسية. وهو قياس نواقضهم عليه، إذ به نستطيع أن نميز كثيراً من أشعار اللعب اللفظي والاستحالات التصويرية التي تعبر عن حدة في

(١) المصدر السابق، ص ٦٧

(٢) النقد الأدبي المعاصر، ص ٨٨.

الذكاء، ولكنها لا تعبر عن صدق في الاحساس وتصوير للحقيقة ذاتها عبر ادوات الاحساس.

وما من شك ان شكري والعقاد قد اطلعا على تفريق (كوليردج) بين الخيال والوهم، الخيال باعتباره قوة خالقة موحدة تعتمد على العقل والادراك عبر تيار المشاعر والعواطف، بينما الوهم جمع بين جزئيات متناقضة لا رباط بينها^(١). ولا تدل على قوة الذاكرة والذكاء لدى الشاعر بعيدا عن قوة الخلق المؤثرة في النفس الانسانية.

فلنا ان هذا التوجه في فهم الخيال والتصوير في الشعر وارتباطه بذات المبدع ومشاعره، كان ذا اثر طيب في النقد لو لا ما رافقه من تحامل واغراض شخصية او ما رافقه من استهانة بالتراث ورميه بالقصور دون البحث الجاد عن مكان الابداع في عصوره المختلفة. وقد اشرنا الى ان هذه الاستهانة مصدرها الانبهار باداب الغرب ومحاولة السير بأدبنا على منهجها.

الوحدة العضوية في القصيدة:

كما اشرنا في الصفحات السابقة الى آراء بعض النقاد في وحدة القصيدة العربية القديمة، ونود ان نذكر هنا ان تلك الاراء كانت تتحدث عن تعدد الاغراض في القصيدة الواحدة، وكانت تحده عيبا من عيوب الشعر القديم، وكانت تتحدث عن وحدة الموضوع. ولم تذكر شيئا عما سمي فيما بعد بـ (الوحدة العضوية) في القصيدة. هذه الوحدة التي تعرضت لها المدرسة الوجدانية بشيء من التفصيل والفهم الجديد. وهو الفهم المأخوذ عن المدرسة الرومانسية الانجليزية، وبالاخص عند (كوليردج).

وهذا الفهم، بشكل عام، يبنّي على ما تم من تطور في علم الاحياء، فالقصيدة عند العقاد (كالجسم الحي يقوم كل جزء منها مقام جهاز من اجهزته ولا يغنى عنه

(١) محاضرات في نظرية الادب، ص ٤٥.

غيره في موضعه، الا كما تغنى العين او القلم عن الكف. او القلب عن المعدة^(١). وبناء على ذلك، فالقصيدة التي تقتقد الوحدة العضوية كالأعضاء التي لا تنتمي الى الجسد الواحد، ولا يربطها رباط الحياة الذي هو سر من اسرار الكائن الحي.

اننا ننظر الى الاشياء، على انها كل موحد، ثم بعد ذلك، نتعرف على اجزاء ذلك الشيء الموحد، أي اننا نفهم الكل قبل الجزء. كما تقرره الابحاث النفسية والتربوية. فانت تنظر الى هيئة الشجرة، فتفهم انها ذلك الكيان الحيوي الكامل، ثم يتفرع فهمك الى اجزائها من جذع واغصان وجذور، ما يتم بين تلك الاجزاء من عمليات عضوية كالتمذية والضوء والنتح.

هذه المفاهيم عن التركيب العضوي في الكائنات الحية ينبغي ان تلقى ظلالها على تركيب اجزاء القصيدة، بل ينبغي ان تكون للقصيدة ذاتها كائنا حيا متامبا متكاملًا، كما جاء في دعوة العقاد.

ويعتمد هذا الفهم للوحدة العضوية ايضا على الهندسة الموسيقية والرسم، اذ تكون القصيدة كالبناء المتناسق، او اللحن المنسجم، او الصورة المألفة باجزائها والوانها وظلالها وايحاءاتها. وهذا ما نجده في الدراسات التطبيقية للمدرسة الانجليزية الرومانسية ومدرسة الديوان العربية كذلك، مع شيء من التحفظ.

على اننا نرى ان هذا التوجه في فهم الوحدة العضوية للقصيدة يبدو طريفا ومفيدا في التعامل مع العمل الشعري من الناحية النظرية، ولكننا من الناحية العملية الاستقرائية للشعر العالمي والشعر العربي، نجد ان هذه الوحدة من الصعب ان تتوفر بالشكل الذي نفهمه عن وحدة الكائن العضوي الحي. فالشعر الانجليزي الذي هاجمه (كوليرج) كان يخلو من الوحدة العضوية على النحو الذي فهمه هو، بل انه هاجم زميله الشاعر الرومانسي (وردزورث) الذي اشترك معه في الدعوة الى المذهب الرومانسي للجديد آنذاك، اذ عاب عليه تنقله المفاجئ بين حالات مختلفة من

(١) عباس العقاد نقدا، ص ٤١٠.

المشاعر غير المتشابهة. وما زال الناس الى اليوم في انجلترا يتحدثون عن (بيت القصيد) الذي هو عبارة عن عالم مختصر من المشاعر والاحاسيس التي لا تستطيع تكثيفها الا الموهبة للفذة^(١).

ولد اختلف نقلنا اختلافا شديدا حول فهم هذه الوحدة ولربط بينها وبين علوم الاحياء. فهذا محمود امين العالم، وعبدالعظيم انيس، يهاجمان العقاد، ويقولان انه لم يفهم من الوحدة العضوية في القصيدة الا كما كان يفهمه النقاد القدامى من وحدة الموضوع، على الرغم من ان الرجل ناء بعبء التأسيس لفهم هذه القضية النقدية، وفصل الحديث عنها تفصيلا، ثم اتى بعدهما الاستاذ عبداللطيف السحرتي واعطى تصورا خاصا في فهم هذه الوحدة^(٢).

على انه من الضروري ان نقرر هنا ان هذه الوحدة التي فهمت على النحو الذي يفهم من علوم الاحياء لم تتوفر في الشعر العالمي في أي عصر من العصور. ولهذا فمطالبة الشعر العربي للتقديم بضرورة توفرها في نماذج، فيها ظلم وتعسف، واخضاع لاحكام ومقاييس لم تتوفر في الشعر الاوربي نفسه، وهو الشعر الذي كان قدوة للنقاد آنذاك.

ولد اشرنا الى الحملة التي قادها العقاد على شوقي ووصم شعره بالتفكك والاحالة، ومثلها حملة المازني وشكري على حافظ والمنفلوطي وغيرهما..

ولعل الدكتور محمد مندور افضل من نبه الى الخلط في فهم الوحدة العضوية، وتطبيقها على الانواع الادبية كلها، وذكر ان المطالبة بالوحدة العضوية التامة لا يكون الا في الشعر الموضوعي من مسرحية وقصة. اما الشعر الغنائي -الشعر اقله كذلك- فله طبيعة خاصة، فهو مجموعة من المشاعر يمكن ان يقدم بعضها

(١) النقد والدراسة الادبية، د. حلمي علي مرزوق، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢،

ص١٩١.

(٢) للتواتر المعاصرة في النقد الادبي، ص٣٩٩.

على الآخر دون ان يحدث الخلل الذي نستشعره في القصة والمسرحية حين يقدم بعض اجزائها على الاخرى^(١). وقد اخضع الدكتور مندور شعر العقاد نفسه الى هذه الوحدة، فلم يجده يقوى على ان يكون سنداً تطبيقياً لدعوته، بل وجد فيه ما وجد العقاد في قصيدة شوقي من تفكك واننا يمكن ان نقدم او نوخر في ابيات القصيدة التي اختارها للعقاد دون ان يحدث ذلك الخلل الكبير.

ولا ينبغي ان يفهم من كلامنا هذا اننا مع القصيدة المتعددة الاغراض، المتدايرة المواقف، المفككة الاوصال، بل لا بد من ان تتوفر في القصيدة تلك الوحدة المنسجمة من الاحاسيس، او ما يسمى بـ (وحدة الانطباع) التي يكونها القارئ حين ينتهي من قراءة الاثر الادبي. فنحن يمكن ان نمسك بالخيط الذي يربط بين المعاشي المتعددة او حتى الموضوعات المتعددة في القصيدة اذا كان هناك وحدة في المشاعر ووحدة في المواقف من الحياة.

ومن هنا نفهم خطورة تلقف الآراء من النقد الاوربي، ومحاولة اخضاع الادب العربي بمختلف عصوره ومراحلها، لمقاييس الادب الاوربية على الرغم من اختلاف البيئات والاجناس والحضارات والمؤثرات.

وهكذا يتبدى لنا الصراع الفكري والحضاري من خلال النشاط النقدي في بدايات هذا القرن. فبين مرتبط بالتراث وخصوصياته، وبين معجب بالغرب مغرم بتقليده، ولكن من الحق ان يقال ان تلك المرحلة كان فيها نوع من التوازن بين القديم والجديد، على خلاف ما سيكون عليه الحال بعد الحرب العالمية الثانية حيث بلغ الانبهار بالغرب، والتبعية لمظاهر الحياة الادبية فيه، حدا يهدد بالانقصاص بين ماضي الامة وحاضرها، ويجعلها عرضة للذوبان في الحضارة الغازية.

وسوف نتضح لنا ابعاد المذاهب الادبية الاخرى كالواقعية والرمزية حين نتحدث عن اثارها في النقد والادب العربي في الفصول القادمة من هذا الكتاب.

(١) النقد والنقاد المعاصرون، ص ١١٨.

الفصل السابع

نظرية الأنواع الأدبية والشعر

الشعر والنثر

ينقسم الادب الى شعر ونثر، وينقسم الشعر الى انواع والنثر الى انواع كذلك ، وهذا ما سوف يضطلع به الفصل الذي بين ايدينا والقصل الذي يليه. وقد اختلف النقاد في تحديد ايهما سبق الى الظهور. فقل الشعر، وقيل بل النثر. والحق اننا اذا اردنا من النثر للكلام العادي، فالنثر سبق، واذا قصدنا للنثر الفني فالشعر هو السابق.

ويعلل النقاد اسبقية الشعر في الظهور بأنه تعبير عن النزعة النغمية في الانسان، وأنه بحكم نشأته كجزء من الطقوس الدينية لا بد ان يكون قد اخذ مكانه الفني قبل النثر^(١).

وقبل الحديث عن الخصائص الفنية لكل من الشعر والنثر لا بد من الاشارة الى اهم الفروق التي تميز بينهما. وكديما كان ارسطو قد فرق بينهما على اساس الملكات والافكار وليس على اساس الوزن او المظاهر الخارجية، وذلك حين قارن بين الملحمة والتاريخ وقال: (انه بالامكان ان توضع قصص التاريخ لهيرونوت في قالب منظوم ولن يخل ذلك بكونها تاريخا سواء مع النظم وبدونه)^(٢). وهذا يعني ان موضوع الملحمة او الشعر هو الاحتمال والمثل الاعلى، بينما موضوع التاريخ او النثر هو الحقيقة.

وظاهر كلام ارسطو يشير الى النثر بعامة وليس الى النثر الفني الذي يقترب من الشعر ويشاركه في كثير من الخصائص. ومع ذلك يبقى لكل منهما خصوصيته وعالمه. فكثيرا ما نقرأ بعض الاشعار ولا نجد فيها روح الشعر، او قل ان روح

(١) تنوق الانب، طرقة ومساكنه، د. محمود ذهني، مكتبة الانجلو المصرية، ب، ط، ب ت، ص ٩٨.

(٢) في النقد الادبي، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط ٢، ١٩٧٢، ص ١٦٢.

الشعر تبدو فيها أقل ظهوراً منها في بعض النماذج في النثر...

فهذا الديوان الشعري الذي ينسب للإمام علي (كرم الله وجهه) نقرأه فلا نحس معه بروح الشعر، بينما نقرأ له خطبة في نهج البلاغة فنشعر بتلك الروح وتأخذنا هزة الشعر بما فيه من موسيقى وإفعال وموقف. ولقد سئل أحد اساتذة جامعة بغداد: هل الامام علي شاعر، فقال: نعم ولكن في خطبه. ورسائله!^(١)

وقديما كانت الشقة واسعة بين الشعر والنثر، وكان الرأي السائد يميل الى القول بأن في النثر فكراً ومنطقاً، وفي الشعر انفعالاً ولمحات وإشراقات وصور. ولكن هذه الشقة خذت تضيق في العصر الحديث، فلم تعد الفروق بين الشعر والنثر تشكل تعارضاً حاداً بل اختلافاً وتمايزاً، فيكون الانفعال الموسيقي ادخل في الشعر بينما يكون الفكر ادخل في النثر. ولعلك تدرك هذا حينما تقرأ القصة والمسرحية وترى ما فيها من نظام ودقة وخطة هي اقرب الى الفكرة السابقة منها الى اللحظة الآتية التي يولد فيها الشعر.

ومع ذلك فالتدخل قائم بين الشعر والنثر، فنجد ما هو خصيصة من خصائص الشعر ماثلاً في النثر، ونجد في بعض الاحيان خصائص النثر في الشعر، ولربما لا نستحسنه، وهذا امر آخر.

وعلى الرغم مما في هذا الكلام من وضوح، ولكن فيه شيئاً من العمومية، نحتاج معها ان نفصل القول في خصائص الشعر لنعرف حدوده وعالمه الذي قد يشاركه النثر في بعض منها، ولكنها تبقى علماً عليه، وسمة من سماته التي لا تكاد تبرحه.

ولقد صعب على النقاد ان يعرفوا الشعر، فظلوا يحومون حوله انبهاراً وحيرة. فنقاد عربي قديم مثل ابن سلام يروي عن يونس بن حبيب بأن (الشعر كالسراة

(١) مقدمة في النقد الادبي، د. علي جواد طاهر، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١،

والشجاعة لا ينتهي منه الى غاية^(١). والغنى والشجاعة من الصفات المعنوية التي لا حدود لها، وهذا يعني ان في الشعر شيئاً غير الفاظه ومعانيه. ومن النقد الاوربيين من يقول بأن الشعر هو الكلام الذي يراد منه ان يحتمل من المعاني ومن الموسيقى اكثر مما يحتمل الكلام العادي. ومنهم من يقول بأن الشعر الحي لا يكون بدون خرافات.^(٢)

ولعل هذه المعاني التي اشار اليها ابن سلام، او بول فاليري او جوتييه متأتية من خصائص الشعر نفسه. وأولها هذه الموسيقى اللذيذة التي تتبعث منه فتشيع في نفس المتلقي عالماً غير محدود. وهذا ما يجعلنا امام الطبيعة الانسانية التي يقرن فيها الايقاع بحركة الجسم بما فيه من اجهزة متعددة، وهو اشد ارتباطاً بالنفس، ولذلك كان فولتير يقول: ان الشعر موسيقى النفس^(٣). وبسبب من هذا تذهب طلاوة الشعر وروحه اذا ترجمناه من لغة الى لغة، لاننا نفقده الايقاع الموسيقي الذي نفساً في محضنه، ولا نستطيع ان نعوضه اياه بموسيقى جديدة يستوحىها المترجم. ان الموسيقى الاولى التي اوجت للشاعر ان يقول شعره من خلالها تتلاشى تماماً مع الترجمة، لاننا سنكون امام نص جديد تماماً، ولا تعني الفاظه ومعانيه بالنسبة لنا شيئاً.

وما من امة من الامم بلغ بها الاهتمام بالشعر الى الدرجة التي بلغها اهتمام العرب به، من حيث تعدد اوزانه وانضباطها في الايقاع وارتباطها بالقافية الموحدة التي تزيد من علو الذبارة الموسيقية وتزيد من نعتيتها في مكونات الشعر. ومع هذا الوزن الموحد والقافية الموحدة وجدنا الشاعر العربي القديم يبدع في التعبير عن احساسه ومراميه، ويكتب القصائد القوال والمعلقات دون ان يكون الوزن او القافية

(١) النقد الابي الحديث واتجاهات رواده. د. محمد زغول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية، ط١، ١٩٨١، ص ٥٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٧٠.

عائقا امامه. وفي بعض المراحل او العصور كان يلجأ الى نظام المقطوعات اذا احس بأن القافية الموحدة تعوق اندفاعته في التعبير.

وفي العصر الحديث، ويتأثير من الغرب وحضارته وأدابه، انطلقت دعوات من هنا وهناك، الى التخلي عن القافية اولا، وذلك من خلال الدعوة الى الشعر المرسل، كما لاحظنا من دعوة الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي في بدايات هذا القرن، وما تبعها من تأثير في شعر جماعة الديوان^(١). ثم تلا هذا الدعوة الى التخلي عن الوزن كما هو معلوم في الدعوة الى قصيدة النثر، ولكن هذه الدعوات ما كان لها ان تنمو وتثمر في البيئة العربية التي اعتادت اخذها على موسيقى الشعر منذ عصور طويلة، وكان ان عدلت الدعوة الى صورة أخرى يحتفظ معها الشعر بالاوزان وتتلون فيه القوافي، وذلك من خلال ما سمي بشعر التفعيلة الذي بدأت نماجه الجيدة تظهر في اواخر العقد الخامس من هذا القرن، وتنمو وتتطور في العقود اللاحقة.

ان العناية الفائقة التي اعطيت للوزن في الشعر لا ينبغي ان تحجب الرؤية عن النظر الى العناصر الاخرى الهامة في الشعر. فقد وجنا ابن خلدون يرد على القائلين بأن الشعر هو للكلام الموزن المقفى بقوله: (الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والاصواف، المفصل باجزاء متفقة في الوزن والروي، نمستقل كل جزء في غرضه ومقصده عما قبله وما بعده، والجاري على اساليب العرب المخصوصة)^(٢).

ويهمنا من كلام ابن خلدون قوله: (المبني على الاستعارة والاصواف) ونترك اعتراضنا الآن على نظرية وحدة البيت في النقد العربي القديم، في قوله (مستقل كل جزء في غرضه...)، لنشيد بالاهمية التي اعطاها ابن خلدون للخيال الذي عبر عنه

(١) ينظر، حركة الشعر الحر، د. شلتاغ عبود، المؤسسة الوطنية، الجزائر، ط١، ١٩٨٥، ص ٣٧-٣٨.

(٢) المقدمة، ص ١١٠٤، عن (في النقد الادبي) ص ١٦٥.

يقوله (الاستعارة والاوصاف).

والحق ان الخيال روح الشعر ولبه، وهو الخصيصة التي يشترك فيها مع النثر الفني، ولكنه يتفرد بها من حيث انه يجعله موضوعا للخلق والابتكار، ومجلى للنظام. وآية ذلك اننا لو افترضنا ان ابا العلا عبر عن معاني اللزوميلت نثرا، فهل يمكن ان تكون لها القيمة الجمالية والفنية كما هي عليه حين نظمت شعرا^{٢١}.

لا نعتقد ذلك، ومرجع هذا الفارق الى القالب الشعري الذي ضم الى جوار موسيقاه، وأوجد الشاعر من خلاله معادلا حسيا لعواطفه وافكاره.

والخصيصة الثالثة التي تتوحد وتزداد نسبتها في الشعر هي العاطفة، وهي كائنة في الاثار الفنية التي عمادها للكلمة، ولكنها في الشعر الصق، وبالمه اليق، على اختلاف مع النثر الذي تكون فيه اشارة الفكر قبل اشارة الشعور. فلو جردت الكلام من هذه الميزة، لكان كلاما باردا اقرب الى النثر منه الى الشعر. وهل وجدت الاثار الشعرية الخالدة الا قلوبا للشعراء ملتهبة بمشاعر الحب او الفخر او الوطنية او الدعوة الى المثل العليا والمقائد السامية وربما كانت تحلقا بملاذ هابطة تتعلق بالفرائز والنوازع، ولكنها -على اية حال- صورة من عالم الاحساس والمشاعر. ولا يخفى ان حدة المزاج لدى الشاعر اقوى منها لدى النثر، وربما ارتبط هذا بالقوة الخفية التي تنفعه الى قول الشعر، وهذا ما اعتاد النقاد القدامى والمحدثون ان يفسروا به هذه القوة السحرية التي يقع الشاعر تحت تأثيرها، فيندفع بعصابية وانفعال^(١).

سمة اخرى من سمات الشعر، لم نتحدث عنها، بعد، الا وهي لغته. وربما يتسائل سائل: هل للشعر لغة غير اللغة التي يتحدث بها القاص او المسرحي او الخطيب الذين ينتمون الى امة واحدة، ويتنفسون ثقافة عصر واحد؟

(١) يستري في هذا الفهم اليونانيون الذين ينسبون للشعر والفن الهه، والعرب الذين يجعلون لكل شاعر شيطانا، او جنا يلهمه قول الشعر.

الجواب بـ (نعم) و (لا)!! نعم ان الشاعر يتحدث بلغة قومه ولغة الابداء الآخرين المعاصرين له، ولا، في كونه يصطنع لغة خاصة داخل اللغة العامة التي يتكلم بها الناس، ودخل اللغة التي يتكلم بها الابداء ايضا...

انها لغة خاصة بتركيبها وعلاقاتها وموسيقاها وسيما الشعور والخيال والموقف المعبر عنه بها. خذ جملة او تعبيراً مصاغاً صياغة نثرية، واخر موزوناً او مصاغاً صياغة شعرية، وانظر الى وجيب قلبك، تجده يتحرك بنبضاته تحركاً مع الثانية اكثر من تحركه مع الاولى، لما في الثانية من ايقاع ونغم وحرارة. وهذا يعني ان اللغة الشعرية بسبب من موسيقيتها وصورها ولفعال الشاعر فيها، ليست هي اللغة التي نتحدث بها، بل هي ليست اللغة التي يتحدث بها القاص او الخطيب. ولقد اشرنا الى اننا لو نثرنا الشعر لصارت لغته شيئاً آخر، ولعادت للغته روح غير الروح التي الفناها بها حين كانت مومقة او موقمة.

ان الشعر -كما يقول الشاعر الفرنسي مالارميه - لا يصنع من الافكار، ولكنه يصنع من الالفاظ^(١)، بما لهذه الالفاظ من صياغات خاصة وعلاقات. وهذه العلاقات ذات طابع تركيزي وليس تحليلي كما هو الحال مع النثر. فاذا عرفنا ان الشعر انفعال وان النثر تفكير، علمنا ان الانفعال لا يثبت للتحليل، بينما التفكير المنطقي يناسبه التحليل^(٢).

والمزية التصويرية التي نعرفها للشعر انما هي في واقع الامر اثر من اثار الصياغة اللغوية الخاصة التي تتولد منها الصور، وينسج منها الخيال، لاننا لو اعدنا للعلاقات اللغوية الى صورة اخرى لصنعت معنى جديداً، وكان لها خيال آخر، او ربما ذهب ذلك الخيال.

وهكذا انتهينا من لمس الاوتار الخاصة بالشعر، او القوارق التي تفرق بينه

(١) الادب وفنونه، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٧، ١٩٧٨، ص١٣٢.

(٢) المصدر السابق، ص١٣٣.

وبين النثر، وهي -كما لاحظت- فوارق شفيفة. ففي النثر موسيقى ولكنها في الشعر على نحو آخر، والخيال في الشعر يجمع حتى يحلق في سماوات أخرى لا يلحق بها النثر. والشعر والنثر يعبران عن موجدتهما بلغة واحدة، ولكنها في الشعر غير ما هي عليه في النثر حتى لتصبح لغة أخرى نطق عليها مصطلح (اللغة الشعرية).

ولا يعرف هذه الفروق الدقيقة الا الشعاع المبدع او الناقد المتمرس. وحقا قيل:
لا يعرف الشوق الا من يكابده!!

انواع الشعر:

وإذا كان الادب ينقسم الى نثر وشعر، فان الشعر ينقسم الى اقسام كذلك. وهذه الاقسام ليست متطابقة في آداب الامم جميعا، فلكل امة ظروفها وطابع حياتها، ثم خصائص ادبها وفنونها.

والذي شاع من حديث النقاد عن انواع الشعر انه ينقسم الى اربعة اقسام هي: الغنائي، والملحمي، والتثليلي، والتطليمي. وهذه تتطبق تماما على ما عند الاوربيين من اداب ابتداء من الاغريق الى العصر الحديث. وقد تحدث نقاد الغرب عن تطور هذه الانواع وانتقال بعضها الى الانواع الاخرى، او ضمورها، وعلى الرغم من وجهة الحديث عن اثر الظروف الحضارية في نمو نوع ادبي او ضمور نوع اخر، الا ان بعض النقاد الاوربيين في القرن للتاسع عشر خاصة ربط بين فكرة التطور في الاجناس الادبية ونظرية تطور الاجناس الحيوانية والنباتية، كما هو معروف في نظرية (دارون) في تطور الاحياء. ويبدو ان هذه الفكرة قسرية ومفتعلة، لأن ما يجري في علوم الاحياء شيء، وما يجري في عالم الادب وفنونه شيء آخر. ومن المعلوم ان صاحب هذا الاتجاه التطوري في الاجناس الادبية هو الناقد الفرنسي فرناند برونيتير (١٨٤٩-١٩٠٦)^(١)، الذي طبق مبدأ التطور على الفن المسرحي الذي انتقل -في رأيه- من المأساة الى ما سمي بالدراما البرجوازية في القرن الثامن

(١) ينظر في الادب والنقد، د. محمد مندور، دار النهضة، مصر، القاهرة، ب ط، ب ت، ص ٩٧.

عشر، ثم إلى الدراما الحديثة في القرن التاسع عشر، وكذلك تطور فن الملحمة إلى القصة في العصر الحديث^(١).

لما انتقاد العرب فمنهم من جارى النقاد الغربيين في الحديث عن هذه الأنواع الأربعة للشعر، ومنهم من تحدث عن أنواع أخرى للشعر في الأدب العربي. ومن المعلوم أن الطابع العام للشعر العربي أنه شعر غنائي منذ بداياته حتى العصر الحديث حيث ظهرت فيه الأنواع الشائعة لدى الأوروبيين، وهذا مع العلم بأن هناك نماذج في الشعر القصصي متأثرة هنا وهناك في الشعر الجاهلي أو الأموي أو العباسي. كما أن للشعر التعليمي جذورا قديمة في الشعر العربي، كما سلاحظ.

لقد تحدث الدكتور محمود ذهني عن نوعين في الشعر العربي، هما الشعر الرسمي، والشعر الشعبي، فالشعر الرسمي هو الشعر الذي يتحرى اللغة الفصحى المختارة، والشعر الشعبي هو الذي يميل إلى اللغة السهلة البسيطة، ويقترّب من لغة الحياة اليومية، وكانت له بدايات في الرجز، قبل أن يصير مهنة، ثم ظهرت أمثله الشعبية في الموشحات وفنون الشعر الشعبي الأخرى، مثل (القوما) و (الزجل)، و (الدوبيت) وغيرها^(٢).

ويبدو لي أن هذا التقسيم جزء لغة الأدب، وينتهي بها إلى نوع من التداير والانفصال، ولا يعطي صورة واضحة على نظرية الأنواع الأدبية ونصيب الأدب العربي منها.

ولسنا ندعي في هذا المجال أننا بصدد وضع تقسيم جديد لأنواع الشعر في الأدب العربي، ولكننا نشير إلى أن أرسطو حينما تحدث عن الشعر الملحمي والتمثيلي (المأساة والمهابة) والشعر التعليمي، إنما كان ينطلق من واقع عصره،

(١) الملاحم العامة لنظرية الأدب الإسلامي، د. شلتاغ عبود، دار المعرفة، دمشق، ط١،

١٩٩٢، ص ١٣٧.

(٢) تنوع الأدب، ص ١١١، وما بعدها.

وليس من الضرورة ان يكون الشعر العالمي والشعر العربي منه، مائرا نحو النعل للنعل -كما يقال- مع الشعر اليوناني والروماني ونماذج الالب الاوربي فيما بعد. فلكل امة طابعها العقلي، ونتاجها الادبي، وهذا مرتبط بعناصر كثيرة من الجنس والبيئة والتاريخ.

ثم ان بعض النماذج التي يتحدثون عنها في الشعر اليوناني والروماني انما هي نماذج احادية ليست متكررة، خاصة الشعر الملحمي، الذي نظم فيه هوميروس اليوناني وفرجيل الروماني ملحمتيهما (الايادة) و (الانباذة)، ولم نجد لهما امتدادا الا نادرا. فهل يمكن ان يؤسس لنوع ادبي او شعري على اساس نماذج احادية لبيئة معينة وعصر معين. ومنلاحظ ان عصر الملاحم قد انتهى بانتهاء مراحل الطفولة البشرية وبدانيتها. فليس -اذا- من ضير على الالب العربي ان يخلو من بعض الانواع الادبية للامم الاخرى.

والغريب في الامر ان بعض الكتاب في الغرب، وبعض النقاد العرب المتأثرين بالحضارة الغربية، خيرها وشرها، كما كان يقول طه حسين، وصموا الالب العربي بالتخلف، وذلك لانه يخلو من بعض الانواع التي كانت سائدة لدى اليونان او لدى الاوربيين في عصورهم الحديثة.

ولذا كان الشعر، وهو مجلى العقيدة العربية، وميدان نبوغها، وديوانها الأول، وسجل تاريخها، يوصم بالتخلف، فهذا باب لوصمهم بالتخلف في مجالات الحياة الأخرى، ومنخل للدعوة الى التفريب والحاق العرب والمسلمين بحضارات الغرب ليس في مجال العلم التطبيقي وحده بل في مجال العلوم الانسانية كذلك.

مهما يكن فانا نود الحديث عن هذه الانواع الاربعة للشعر، سواء منها ما توفر في لادب العربي، او في الاداب العالمية. وهذه الانواع، كما ذكرنا، هي: الشعر الغنائي، والشعر الملحمي، والشعر التمثيلي، والشعر التعليمي.

اولا: الشعر الغنائي

وهو النوع الشعري الاكثر انتشارا في الاداب العالمية، وفي الالب العربي

خاصة. فقد انقرض الشعر الملحمي، وانتقل الشعر المسرحي الى النثر في مجال المسرحية. ولم يعد الشعر التعليمي يعاً به لحد. ولهذا اسبابه وظروفه الموضوعية التي طرأت على المجتمعات وجعلتها تميل الى التعبير الذاتي من خلال الشعر، والتعبير الموضوعي من خلال النثر وفنونه من قصة ومسرحية ومقال وخاطرة.

والشعر الغنائي ترجمة من اللغات الاوربية (Lyric) المأخوذة من لفظة (Lyre) وهي من آلة موسيقية وترثة تشبه القيثارة او الربابة كان الشعر عند القدماء من الاغريق يعني على انغامها^(١). وكان الامر كذلك مع الشعر العربي القديم حيث كان الغناء يصاحب الشعر، وقد كان الأعشى الشاعر الجاهلي المعروف يسمى بصناجة العرب، لارتباط شعره بالغناء، او لما فيه من موسيقى عالية، بل ان بعض اوزان الشعر العربي القديم كانت مرتبطة بالحدا وهو نوع من الغناء الذي يرافق مسيرة الابل، او كانت هذه الاوزان نفسها تمثيلاً لنوع معين من مشي الابل كالهزج او الرمل.

وهذا لا يعني ان الشعر العربي القديم كله كان مرتبطاً بالغناء، خاصة في المراحل التالية من نشوئه، ولذلك يفضل مصطلح (الشعر الوجداني) في الشعر العربي، على مصطلح (الغنائي) الذي هو ترجمة من اللغات الاوربية - كما اشرنا - ويارتباطه بنشأة الشعر لدى اليونان.

ولقد مر الشعر الغنائي لدى الاوربيين بعدة مراحل كانت في بداياتها مرتبطاً بالموسيقى والغناء، وربما للرقص، من خلال مقطوعات عرفت باسم متروفي (Strophe)^(٢)، ويدخل في الشعر الغنائي الشعر الذي كان يدور على مرثي الموتى بمصاحبة المزار، ثم توسع معناه فصار يشمل جميع الاغراض كالغزل والحامسة والحكم وغيرها.

(١) في النقد الادبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، د. لائق مصطفى، ود. عبد الرضا علي،

جامعة الموصل العراق، ط١، ١٩٨٩، ص١٠٩.

(٢) مقدمة في النقد الادبي، ص٥٧.

تطور الشعر الغنائي في أوروبا بعد ذلك، واستقل عن الغناء والموسيقى، وصار يطلق على كل شعر ذاتي يعبر به الشاعر عن تجاربه الشخصية. ومن أهم قوالبه التي ظهرت في عصر النهضة، وفي إيطاليا خاصة (السوناتة)، (والسوناتة قالب شعري مركز يدور على انطباع واحد أو فكرة واحدة، أو لحظة شعرية معينة. ويتكون من أربعة عشر بيتاً، ويلزم ترتيباً خاصاً للقوافي ويعالج موضوعات إنسانية كالحب والموت وتأملات الحياة)^(١). ومن أشهر شعراء هذا القالب بترارك في إيطاليا، ثم شكسبير في إنجلترا.

ولقد اشتهر الشعر الغنائي لدى الأوروبيين في القرن التاسع عشر على يد المذهب الرومانسي، وعلى يد الشعراء الفرنسيين والانجليز خاصة مثل لامارتين وكيتس وبايرون وغيرهم. ومن المعلوم أن الرومانسية تعني من الفرد والفردية، وتفرق في الجانب الوجداني، وتجنح في الخيال، مما اكسب الشعراء على يديها طابعاً حيويًا وإبداعياً، قبل أن تتحول إلى مرض عصري وتموت في قوالب متكررة.

ولم تكن الرومانسية وحدها التي اشتهر في اجوائها الشعر الغنائي، بل بارتها في هذا البرناسية والرمزية التي باركت كل منهما الخلق والإبداع الذاتي، وإن لم تكن بالصورة التي عرفت بها الرومانسية.

وفي القرن العشرين يفتي الشعر الغنائي باستفادته من التجارب السابقة وينفتح على التجارب القصصية والدرامية ويوظفها في إطاره الذاتي دون أن يتحول إلى شعر موضوعي، كما هو الحال في القصة أو المسرحية، بمعنى أنه حدث نوع من التلاقح والتأثر والتأثير بين الأنواع الأدبية، وقد افاد الشعر الغنائي من هذا وطور موضوعاته وأسلوبه. ولكنه بقي شعراً ذاتياً يعبر عن (إننا) الشاعر ولواعجه وهمومه، وهي لواعج وهموم تتلون بظروف الحضور والازمان، على أنه من الضروري الإشارة إلى أن الشاعر للوجداني لا يقف عند ذاته وشخصيته فقط، بل

(١) في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، ص ١١٠.

انه يصير التجارب الجماعية والقومية والانسانية، ويمررها على ذاته، فتصبح وكأنها تجارب ذاتية محضة، فكل موضوع حتى لو كان (غيريا) يصبح موضوعا ذاتيا على يد الشاعر الوجداني.

وإذا كان الشعر الغنائي الاوربي انقسم الى ثلاثة انواع: الاغنية (Song)، وهو القسم الغنائي الصرف، والود (Ode) ويمثلها في شعرنا العربي المراثية التي تطفح حزنا ولما، والمونيت (Sonnet)، وقد اشرنا الى طابعها المركز والموحد الفكرة والعاطفة. اقول، اذا كان الشعر الغنائي الاوربي بهذا التلون في انواعه، فان شعرنا العربي الوجداني ليس ذا طابع واحد، فمنه الشعر الفكري ومنه الشعر العاطفي، كما ان فنونه تتعدد وتتمثل باغراضه الشعرية المعروفة من مدح وهجاء ورثاء وغزل وحماسة وحكم ووصف بالاضافة الى ما استجد في العصر الحديث من اغراض كالشعر السياسي والديني والوطني والفلمفي.

ولا توجد حدود فاصلة بين الشعر الغنائي العربي والشعر الكلاسيكي الاحيائي، فالقصيدة ذات طابع ذاتي حتى لو كانت كلاسيكية المنزع، او قل ان العقل الصرف الذي ينسب الى النماذج الكلاسيكية الاوربية لا نجده في القصيدة الاحيائية العربية، بل هي وسط بين العقل والوجدان.

وقد اغتنت الترجمة الوجدانية في الشعر العربي الحديث والمعاصر، وذلك من خلال المدارس التي اتجهت اتجاها وجدانيا من مثل مدرسة المهجر، ومدرسة الديوان، ومدرسة ابولو. كما ان تيار شعر (التفعيلة) يبقى شعرا وجدانيا وذاتيا على الرغم مما قيل في واقعته، وعلى الرغم من تأثيره بفنون القول الاخرى، وتوظيفه لعناصر النثر والقصة والمسرحية^(١).

ثانيا: الشعر اللحامي

الملحمة قصة شعرية، او شعر قصصي يقوم على وصف الافعال المعجبية

(١) الانب وفنونه، ص ١٤٩.

والحوادث الخارقة التي تعتمد على الاساطير البدائية، وتعكس التصورات الدينية في المراحل الاولى من حياة البشرية. وهي تمثل البطولات القومية التي تعزّز بها الامم في مراحل حياتها الاولى، ويميل فيها الخيال الى الجموح، وعدم الاعتماد على الحقائق، او قلّ تزودج فيها الحكاية والتاريخ.

وتختلف الملحمة عن الشعر الغنائي في كونها تغيب فيها ذات الشاعر، اذ انه يحكي او يقص افعال الابطال الاسطوريين او شبه الاسطوريين، كما انها تختلف عن الشعر التمثيلي في طولها، وفي عدم اعتمادها على الحوار كعنصر اساس، ثم انها تنظم لا لتمثل على خشبة المسرح، بل لتروى او تتقد^(١).

ومن اقدم الملحم التي وصلت الينا ملحمة (كلاماش) العراقية التي يعود تاريخها الى الالف الثاني قبل الميلاد، وتدور احداثها حول مغامرات البطل السومري (كلاماش) ورحلته للعجبية بحثا عن سر الخلود خاصة بعد موت صديقه (انكيو). وهذا هو الجزء الاول من الملحمة اما الثاني فيروي قصة الطوفان، بينما خصص الجزء الثالث لمسألة الموت والعالم السفلي^(٢).

ومن اهم الملحم القديمة ملحمتا (الايادة) و (الاوديسة) لهوميروس، وهما من اثر الادب اليوناني القديم، وفي الادب اللاتيني (ايبادة) فرجيل التي لُدت فيها هوميروس، وحكى بطولات الرومان وحروبهم. وتتكون من اثني عشر جزءا.

وفي القرن الرابع عشر كتب الشاعر الايطالي (دانتي) ملحمة (الكوميديا الالهية) في وصف الجنة والجحيم، وقد تأثر فيها بقصة رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، وبقصة الاسراء والمعراج في القرآن الكريم. وكان اتصال الاوربيين بالحضارة العربية والاسلامية قائما عن طريق الاتلس وصقلية، بل وعن طريق

(١) دراسات في الادب العربي الحديث ومدارسه، د. محمد عبد المنعم خلفي، دار الطباعة

المحمدية، ب ط ب ت، ص ٥١٣.

(٢) في النقد الادبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، ص ١١٣.

الحروب الصليبية.

وللهنود ملحمة طويلة تسمى (المهابهارتة)، وهي تختلف في طابعها عن الملحم اليونانية اختلاف الهنود عن اليونان في آدياتهم وأديابهم ومثيولوجيتهم. فبينما انزل يونان آلهتهم الى مستوى للبشر، سما الهنود بالانسان الى مصاف الالهة، وذلك بالبقاء فيهم، كما ان للفرس ملحمتهم المعروفة باسم (الشاهنامة) للفردوسي. وهي تشيد بتاريخ ايران، وتاريخ الاكاسرة قبل الاسلام، وتتكون في ستة وخمسين ألف بيت.

ويقسم النقاد الملحمة الى قسمين: الملحمة التاريخية كما هي لدى هوميروس او مرجيل او الفردوسي، وقد اشرنا الى بروز العنصر الاسطوري فيها واختلاطه بالعنصر التاريخي القومي. والملحمة الادبية التي لا ترتبط بالتاريخ، بل تسيطر عليها فكرة خاصة، وتكتب لنقرأ لا لتتشدد، كما هو الحال في الملحمة التاريخية. وامثلتها في (الكوميديا الالهية) لدانتي، و (الفردوس المفقود) للشاعر الانجليزي ملتون (١٦٠٨-١٦٧٤)، وهي تصور خروج ادم من الجنة بعد اغراء الشيطان له، وجانب الفكرة هنا يتمثل في عنصر الصراع بين الخير والشر^(١).

اما الملحمة في الشعر العربي فلا تتوفر بالشروط التي اشرنا اليها سواء من حيث الطول، او من حيث الخوارق والاساطير، ولكل امة خصائصها الروحية والعقلية، كما اشرنا، وليس من الصحيح ان نخضع آداب امة من الامم لخصائص الادب لدى الامم الاخرى. على اننا اذا استطعنا ان نجتمع شعر المناقرات والحروف وما صاحبها من بطولات ومفاخر في العصر الجاهلي، ولدى شعراء عدة، فاننا نستطيع ان نحظى بشعر ملحمي ذي طابع خاص، ولا ينتمي لشاعر واحد.

وإذا فهمنا من الملحمة انها ما يجمع من التاريخ ويحفظ من الاخبار في منظومات شعرية طويلة، فذلك موجود في اشعار العرب، ففي الاندلس كتب

(١) الادب وفنونه، ص ١٥١.

الشعراء العرب الأراجيز الطويلة، كما فعل يحيى بن الحكم الغزال، وابن عبد ربه، وهم يقصدون بالملحمة الواقعة العظيمة (ولعلها مأخوذة من قولهم التحم القوم للقتال، أي اشتبك بعضهم ببعض^(١)).

ولأين المعتر أرجوزة طويلة بلغت الأربعمائة والعشرين بيتاً وهي صورة مصغرة لمنمط الملاحم كالأليانة والشاهنامة.

وفي العصر الحديث كتب شوقي مطولته (كبريات الحوادث في وادي النيل). واحمد محرم (الأليانة الإسلامية). ومفدى زكريا (الأليانة الجزائرية). وعبد المنعم الفرطوسي (ملحمة أهل البيت)، وبولص سلافه (ملحمة للغير). ومادة هذه الملاحم التاريخ، وليس فيها طابع الخوارق أو الأساطير. ولعل روح العصر الحديث لا تتسجم مع الطابع الملحمي البدائي، بما في هذا العصر من توجه نحو نظم ومنجزاته، وبما فيه من مشكلات اقتصادية وسياسية شائكة.

على أننا ينبغي أن ننبه إلى أن الشعر الملحمي فرع من الشعر القصصي بشكل عام، وللشعر العربي القديم والحديث منه نصيب، في شعر الصعاليك وفي ملحمة امرئ القيس، وفي شعر عمر بن أبي ربيعة وغيرهم من القدماء، ولدى شعراء المهجر، في الشعر العربي الحديث، مطولات قصصية شعرية، ولدى شعراء الديوان ومدرسة أبولو كذلك، فضلاً عن شعر (التفعيلة) الذي شاعت نماذج بعد الحرب العالمية الثانية، وحتى يومنا هذا.

وهذا مقطع من ملحمة كلكاش التي وجدت في مكتبة آشور بانيبال في نينوى بشمال العراق تحت عنوان (هو الذي رأى كل شيء). والمقطع يتحدث عن كلكاش ومعرفته الواسعة:

هو الذي رأى كل شيء، فعنى بنكره يا بلادي.

(١) ينظر مقال عبد المسيح الأسطكي عن الملاحم في مجلة الاقلام العراقية، السنة الثالثة، حـ، كانون الثاني ١٩٦٧، ص ٧٣.

هو الذي عرف جميع الاشياء، ولقد من عجزها.
وهو الحكيم المعارف بكل شيء.
لقد ابصر الاسرار، وكشف عن الخفايا المكتومة.
وجاء بانباء ما قبل الطوفان.
لقد سلك طرقاً بعيدة متقلبا ما بين التعب والراحة.
فلتقش في نصب من الحجر كل ما عاناه وخبر.
بنى اسوار الوركاء المحصنة
وحرم (اي-انا) المقدس والمعبد الطاهر.
فانظر الى سورة الخارجي، تجد افاريزه تتألق كالنحاس^(١).

ثالثا: الشعر التمثيلي

وهو الشعر الذي ينظم لا ليقرأ بل ليمثل على خشبة المسرح، وله طابعه الذي يختلف به عن الشعر الملحمي او الغنائي او التعليمي. وان التقى ببعض مظاهر هذه الانواع واهدافها. فهو يتلقى بالشعر الملحمي في كونه شعرا موضوعيا تختفي فيه شخصية الكاتب، فلا يتحدث عن نفسه، بل يعبر عن افكاره من خلال حركة وسلوك الممثلين. وقد ارتبط بالشعر الغنائي في مرحلته البدائية الاولى عندما كان التمثيل يرافق بجوقات غنائية. لما صلته بالشعر التعليمي فتتجسد من خلال الهدف الذي يقصد منه الى تربية للشعب وقيادته الى النمو والرفق والمثل العليا، ولكن الشعر

(١) ملحمة كلكامش، ترجمة د. طه باقر ص ٥١-٥٢، نقلا عن (في اللقد الانبي الحديث، منطلقات وتطبيقات) ص ١١٧. وللملحمة ترجمة شعرية قام بها عبدالحق فاضل بطوان (هو الذي رأى).

التعليمي غالباً ما تكون الاهداف في التمثيلية موحى بها، ومعبراً عنها بطريقة غير مباشرة.

يعد اليونانيون من الامم التي نشأ عنها هذا النوع من الشعر. وكانت نشأته مرتبطة باجواء الدين الوثني المتعدد الالهة. وبالأخص عبادة اله الكرم والخمر (ديونيزوس)، إذ كان الفلاحون يقيمون اعيادهم في موسم جني العنب، ويتغنون بأغان فيها مرح وسرور وفيها احياناً حزن واسى، حسب حالة الكرم بما فيها من اخضرار وينع، وبما فيها من جفاف وذبول. وكانت هذه الاغنيات تكتب شعراً، وتغنى، ويرافقها الرقص. وكانت صورة هذه الاناشيد بسيطة تبدأ بشخص واحد يبغي وتجييه المجموعة الغنائية (الكورس)، وكان هذا بداية للحوار المسرحي، ثم تطور الى المسرحية الشعرية بشروطها المعروفة لدى اليونانيين^(١).

ولقد انقسمت المسرحية عندهم الى قسمين رئيسيين، هما التراجيديا (المأساة)، والكوميديا (اللمهاة). وكانت التراجيديا وليدة الاناشيد الحزينة، وتتناول جوانب الحياة الجادة، وتصور الشخصيات الارستقراطية او ذات المكافاة الرفيعة في المجتمع كالمملوك والقادة الكبار. اما الكوميديا فنشأت من الاناشيد المارة، وتصور الجوانب الهزلية او الساخرة من الحياة، وغالباً ما تكون شخصيتها من الطبقات الشعبية^(٢).

ومن اشهر شعرائهم المسرحيين اسخيلوس (٥٢٥-٤٠٦ ق م) الذي يعد رائد التراجيديا اليونانية، وذلك من خلال مأساه الثلاثة اورستيا، والضارعات، وبرمثيوس. اما الشاعر الثاني فهو سوفوكلس (٤٩٥-٤٠٥ ق م) الذي بلغت المأساة الاغريقية على يديه درجة الكمال، وكان ارسطو قد اشاد به، واعتمد على مسرحيته في حديثه عن قواعد التراجيديا شروطها، خاصة في مسرحيته المشهورة اوديب الملك. وخلصتها ان أفقد يشاء لاديب ان يتزوج له، ويقتل اباه، وكان ان غلبت مشيئة القدر، وكان اوديب ضحية تلك المشيئة.

(١) الألب وفرونه، د. محمد مندور، دار النهضة مصر، ب ط ١ ب ت، ص ٦٢.

(٢) في النقد الادبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، ص ١١٨.

وإذا كان للتراجينديا ممثلوها، فللكوميديا ممثلوها كذلك. ولعل أبرزهم أرسطوفان (٣٥٨ ق.م)، ومن ملامحه السحب والضفادع^(١). وعلى منتهج الاغريق سار الرومان وقلدوهم في هذين القسمين الرئيسين.

ثم ضعف للشعر المسرحي في القرون الوسطى، ليزدهر في عصر النهضة الاوربية، ويبلغ أوج تطوره في القرن السادس والمابع عشر في فرنسا وفي انكلترا. في فرنسا على يد الاقطاب الثلاثة كورني وراسين في المأساة، وموليير في الملهاة. وفي انكلترا سار شكسبير بالمسرح على هدى عبقريته، وانتج روائع جسد فيها الأعواطف الانسانية، وقضايا الانسان ومشكلاته غير المحدودة، وغير المرتبطة بزمان او مكان معين. وذلك من خلال مسرحياته: (هاملت)، و (ماكبث) و (روميو وجوليت) و (تاجر البندقية)، وغيرها.

ولم يعد الفصل للحدى بين التراجيديا والكوميديا قائما في هذا العصر، بل نشأ نوع ثالث سمي بالدراما الحديثة. وهي مسرحية وسط بين المأساة والملهاة، او هي مأساة مخففة بقليل من الملهاة، ويمكن تسميتها (بالمسرحية الرمادية)، فهي ليست حزنا او ضحكا، بل شيء بين هذا وذاك، وكذلك الحياة في طبيعتها حيث لا يبلغ فيها الحزن مداه، ولا يبلغ السرور فيها مداه كذلك.

وفي القرن التاسع عشر اخذ المسرح الشعري يتزحزح امام المسرح النثري ذي القدرة والمرونة على تصوير مشكلات المجتمع الحديث ورصد تطوره. وكان هذا الاتجاه بسبب من سيادة الواقعية في الاداب والفنون في هذا القرن لقد اصبحت المسرحية قطعة من الحياة، تعني بالطبقات المتنوعة للشعب، ولم تعد تكتب لجمهور ضيق مترف كما كانت من قبل.

فاذا كانت المسرحية القديمة تجمع بين الحوار والغناء، فانها في العصر

(١) نفسه، ١١٩.

الحديث تستقل بالحوار، وتتفصل نهائياً عن الغناء^(١). وعلى الرغم من المحاولات التي قام بها بعض الشعراء، مثل ت.ع.س. الأيوت في القرن العشرين، لاهياء المسرح الشعري، فإن المسرح النثري قد استحوذ على الجمهور واصبح ظاهرة العصر.

لما المسرح للشعري لدى العرب فلم يتأثر بالمسرح المصري القديم الذي نشأ في كنف الدين وكان يحور حول اسطورة الاله (اوزيريس) اله الخير والخصب والنماء^(٢)، كما لم يتأثر بالمسرح اليوناني القديم حين ترجمت الآثار اليونانية في العصر العباسي. ويبدو ان العرب عزفوا عن الفن التمثيلي لدى اليونان نتيجة لشيوخ الوثنية فيه وتعند الالهة.

وقد علل بعض المستشرقين ذلك تعليلاً قائماً على الجنس والعنصر. أي ان النسب السامي العربي الذي لا يملك الخيال التركيبي اللازم لبناء المسرحية لم يساعد العرب على كتابة العمل المسرحي. ويبدو ان هذا التفسير غير خاضع للاصول العلمية، وان اقرب للتفسير الى الحق، ان البيئة العربية الصحراوية القائمة على التنقل والتجوال لم تهئ لبناء المسارح التي تحتاج الى البناء والاستقرار الحضاري.

وفي العصر الحديث حين تسنى للعرب سبل الاتصال المباشر بالحضارة الاوربية، وحين كانت ظروف التأثير والتأثير بين الشرق والغرب مناسبة، حيث كانت الغلبة في هذه الدورة التاريخية للغرب، فكان القبال الشرقيين على مظاهر الحضارة والفن والادب سريعة. وكان لبنان من اسبق البلدان العربي الى التأثير بالمسرح الشعري الاوربي، وكان مارون النقاش رائد هذا الفن في العالم العربي. وكانت اول مسرحية شعرية مثلت له (البيخل) عام ١٨٤٨، ثم مسرحية (ابو الحسن المخل)، ثم (الحسود والسليط)^(٣).

(١) في النقد الادبي، د. عتيق، ص ٢٠٦.

(٢) ينظر، الادب المقارن، د. محمد غنيمي هلال دار العودة- الثقافة، بيروت، ط ٥، ص

(٣) للمسرحية في الادب العربي، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ط ٣، ١٩٨٠، ص ٢٧.

ثم انتقل المسرح الشعري الى سورية، ولكنه لم ينم فيها، بل نما في مصر على يد احمد شوقي الذي اطلع عن كُتب على المسرح الفرنسي ابان دراسته في باريس. وكانت اولى مسرحياته عام ١٨٩٣ وعنوانها (علي بك الكبير) ثم توقف فترة ليكتب عدة مسرحيات شعرية رائعة في اواخر العقد الثالث من مثل (مصرع كليوباترا)، و (قمبيز) و (مجنون ليلى) و (عنتره).

وبعد هذا كتب خالد الشواف في العراق مسرحيته الشعرية (الاسوار) وكتب عزيز اباضة مسرحياته الشعرية التاريخية، ثم عبدالرحمن الشرقاوي في (الحسين ثائرا). ومن الجيل الجديد كتب صلاح عبدالصبور (مأساة الحلاج) ومعين بسيسو (من فلسطين) مسرحية (ثورة الزنج).

ولكن المسرح الشعري كما اشرنا لم يستطع ان يناقش المسرح النثري لضوابط الشعر، ولظروف الحياة التي لا يقوى على تحليلها الا اللغة الطيبة المرنة، وهذا ما يتوافر في لغة النثر.

واليك مشهدا من المسرحية (قيس يحتال لرؤية ليلى، فيأتي الى دار والدها طالبا للنار، فيفزع عمه من رؤيته، فتشفع له ليلى وترثى لحاله).

ليلى :

ابتي ما تراه كالقفنان الداوي

نحولا، وكالمغيب اصفرارا

وتأمل رداءه ويدبـه

تجد للنار لوتر الاثـرا

ابني دعه يستريح

المهدي:

بل دعيني

لا تزيدي، يا ليل مسخطي انفجارا

قيس:

حسب يا ايل حسب ذلا لعمي
وكنى حلفة له واعتذارا
عم ماذا جنيت

ايلى: ماذا جنى قيس

المهدي: نسيت الرواة والاعبارا

قيس: انهم يلقون يا عم

المهدي:

والغول اليل عشيته لم نهارا؟

ما الذي كان ليلة الغول حتى
قلت فيها النسيب والاشعار؟

قيس:

لم تكن وحدها ولا كنت وحدي
جمعتا خمائل الغيل بالليل
اييس غير السلام، ثم افترقنا
امض يا قيس امض لا تكس ليلى
امض يا قيس امض
انما نحن فتية وعذارا
كما تجمع الحمى السمارا
ذهبت يمة وسرت يسارا
كل حين فضيحة وشنارا

قيس:

عم رفقا بليلي
الحذار الحذار من غضب الله،
وقيس ولا تكن جبارا
ومن سخطه الحذار الحذار

المهدي:

امض قيس اجئت تطلب نارا
لم ترى جئت تشعل البيت نارا؟

رابعاً: الشعر التعليمي

وهو شعر ليس الهدف منه التعبير عن مشاعر الشاعر الذاتية، وإنما إيصال المعرفة وتحقيق المنفعة عبر نظم الأفكار والحقائق العلمية والاجتماعية والسياسية والدينية. غير ان الذين ينظمون هذا الشعر يختلفون في الموهبة، فيأتي على يد بعضهم مزيجاً من المعارف والاحاسيس، ويكون على يد البعض الآخر جامداً ميتاً لا احساس فيه، وهو بهذا اولى ان يكتب نثراً، اذ النثر موضعته، ولكنه وصلنا من شعر الامم ما كان حقاً ان يكون نثراً، كما وصلنا منه ما فيه نضارة الشاعرية. ومن اقدم ما وصل الينا من اشعار اليونانيين التعليمية شعر (هزيرود) في قصيدته الاعمال والايام التي تقع في اكثر من ثمانمائة بيت، وقد كتبها ليعلم الناس فنون الزراعة، ويراقب معهم فصول السنة ليعرفوا مواعيد الحرت والحصاد. وتعرض خلال ذلك الى بعض المشكلات الواقعية في حياة الناس، بالاضافة الى التأملات الفلسفية في الكون والوجود.

وتابع الرومان سابقهم من الاغريق فنظموا في الشعر التعليمي، وكان لهم شعراؤهم مثل فرجيل في (زراعياته) التي تحدث فيها عن للحبوب والاشجار والحيوانات والنحل، ومثل هوراس في (فن الشعر) وقواعده واصوله.

وفي العصور الوسطى لدى الاوربيين كان للشعر التعليمي الاخلاقي والديني غلبة ظاهرة، وفي عصر النهضة وما تلاه في القرن السادس عشر والسابع عشر كان لهم شعر تعليمي كثير، ولعلنا نتذكر الشاعر الفرنسي (بوالو) وكتابه المنظم شعراً تعليمياً (فن الشعر)، وكان من اشهر الشعراء الفرنسيين في هذا المجال (لافونتين) في حكاياته على السنة الحيوانات، ثم (فولتير) في محاضراته المنظمومة شعراً^(١). حتى ما جاء القرن التاسع عشر وتغير روح العصر، وساعدت اجواء العاطفة والخيال في ظل الرومانسية، تحدى الشعر التعليمي جانباً ليحل محله الشعر الوجداني. وصار النثر مجالاً لكتابة التاريخ والاقتصاد والعلوم ولم يعد الشعر مجالاً

(١) ينظر في تفصيل هذا، مقدمة في النقد الادبي، ص ١٠٧، وما بعدها.

هذه العلوم، لأنه غالبا ما يضيق بها في أوزانه وقوافيه ونظمه. وهو اذا ما كان صدى لهذه المعارف ذهبت روحه، وبقي شكلا من الشعر، موزونا مقفى، لا غير.

اما نصيب الادب العربي من هذا الشعر التعليمي فكثير، خاصة في العصر العباسي عندما ازدهرت الحركة العلمية في مجال الحياة عامة. فكان ان نظم اباان لللاحقي (كليلة ودمنة) شعرا، وقد بارك له البرامكة هذا للصنيع، وشجعوه على كتابة قصيدة مزدوجة طويلة في الصيام والزكاة. ونظم ابو العتاهية قصيدته ذات الحكم والامثال التي بلغت اربعة الاف بيت.

ونظم ابن المعتز الشاعر -الخليفة ارجوزة في التاريخ عرض فيها الى جذور الامرة العباسية وامجادها، ثم توسع الشعراء والعلماء في نظم العلوم والفنون فكتبت الاراجيز الطويلة في علوم الفقه والمنطق والفلك والبحار والطب، والنحو والعروض وغيرها... ولعلك تذكر من اخبار الشيخ ابن سينا انه نظم ارجوزة في الطب تجاوزت الألف وثلاثمائة بيت^(١).

وفي العصر الحديث يتفوق احمد شوقي في نظم الشعر التعليمي سواء في مطولته التاريخية الشعرية (دول العرب وعظماء الاسلام)، وفي حكايته القصصية على السنة الحيوانات، متأثرا فيها بأبن الهبارية في نظمته لكليلة ودمنة، ومن قبله اباان لللاحقي، او بالشاعر الفرنسي لافونتين الذي برع في هذا النوع من القصص الشعري، واغلب الظن ان احمد شوقي قد اطلع على نماذج اثناء اقامته بباريس طالبا.

واليك هذا النموذج من شعر شوقي في هذا المجال من الحكاية التي بعنوان: (الصياد والعصفورة).

لقى غلام شركا يصطاد وكل من فوق الثرى صياد
واتحدرت عصفورة من الشجر لم ينهها انتهى ولا للجزم زجر

(١) العصر العباسي الاول، د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ص ١٩٠.

قالت سلام ايها الفلام	قال على العصفورة السلام
قالت صبي منحى القناة	قال حنتها كثرة الصلاة
قالت اراك بادي العظام	قال برتها كثرة الصيام
قالت فما يكون هذا الصوف	قال لباس الزاهد الموصوف
قالت ارى فوق التراب حبا	مما لشهى الطير وما احبا
قال تشبهت باهل الخير	وقلت لقرى بائسات الطير
فان هدى الله اليه جائعا	لم يك قرباني القليل ضائعا
قالت فجد لي يا اخا التمسك	قال القطيه بارك للله لك
فصليت في الفخ نار القارى	ومصرع العصفور في المنقار
وهتفت تقول للاغرار	مقالة العارف بالاسرار
ايالك ان تغتر بالزهاد	كم تحت ثوب الزهد من صياد

بما في هذا الشعر القصصي التعليمي من اهداف اخلاقية ومثل اجتماعية تتنوع بتنوع الحضارات وقيم المجتمعات.

هذا هو الشعر التعليمي لدى الاوربيين والعرب ولحسب ان الراحيز الطويلة والمنظومات العلمية والحكايات القصصية هي التي تمثل هذا الشعر احسن تمثيل. لما ان نعد كل شعر تطغى فيه الفكرة على المشاعر والاخيلة، بأنه شعر تعليمي، فهذا توسع كبير في مفهوم الشعر. وهذا ما فعله للدكتور علي جواد الطاهر الذي عد بعضا من شعر زهير بن ابي سلمى وبعض شعر ابي تمام والمتنبي والكميت وقطري بن الفجاءة وعبدالله بن قيس الرقيات وعبد الحميد اللاحي ومروان بن ابي حفصة، وبعضا من شعر شوقي وحافظ ابراهيم، وغيرهم الكثير عد كل هذا الشعر في باب الشعر للتعليمي^(١). واعتقد ان اقرب صفة له انه شعر فكري، بمعنى ان

(١) مقدمة في النقد الادبي، ص ١٢١.

نسبة الفكر فيه اعلى من عناصر العمل الادبي الاخرى، كما عرفنا في الفصل الثاني. وانا اعرف حرص الدكتور علي جواد الطاهر على الاعلاء من شأن الفن، ولكن الحق اننا لا يمكن ان نخرج هذا العدد الهائل من الشعراء وفي عصور متعددة من عالم الشعر. لأن هذا الشعر مهما طغى فيه عنصر الفكرة وكان مجلى للمواعظ الاخلاقية والدينية والوطنية، يبقى فيه شيء من الذاتية التي تبدي حبها وكرهها، ورضاهما واشمئزازها من مظاهر الملوك، او المفاهيم. ولقد كان النقاد القدامى اكثر موضوعية حين قالوا: المتنبي وابو تمام حكيمان وانما الشاعر البحتري. وحكيما تعني ان شعر المتنبي وابي تمام معرض للافكار الفلسفية والمنطقية، وان جانب العاطفة والخيال يختفي فيهما وهو بهذا شعر فكري، وليس بين الفكر والشعر تدابر وتضاد، بل اخذ وعطاء.. وفي الاحوال كلها لا يمكن ان ندخل هذه النماذج من شعر المتنبي وابي تمام وكثيراً ممن ذكرهم الدكتور للطاهر في زمرة الشعر التعليمي لأن الطابع العام للشعر التعليمي هو نظم المعارف والاستعانة بالحكايات على تقرير القضايا الاخلاقية، بينما نجد في هذه النماذج شيئاً من الذاتية.

ونقول هذا، حتى لا نبخس اجيالاً من الشعر حقهم، ونخرجهم من (جمهورية الشعر)، دون ان يكون في نيتنا الدفاع عن الخطابية او التقريرية أو الجفاف في الشعر.

وخلاصة القول في انواع الشعر انها اخذت تتداخل فيما بينها، ويأثر بعضها ببعض، وتوسع هذا التداخل بين الفنون الجميلة لها كلها من جانب، وبين فنون الشعر والنثر من جانب آخر، وعلى نحو يحتاج الى شيء من التفصيل ليس هذا موضعه.

الفصل الثامن

نظرية الأنواع الأدبية والنثر

تقدم الحديث عن الفرق بين الشعر والنثر وطابع كل منهما، ومرت الإشارة إلى الرأي القائل بأن النثر للعادي هو الأصل، وأنه تقدم من الشعر، لكن الشعر أقدم من النثر بمفهومه الفني. وهذا مرتبط بالتطور الفكري لدى الإنسان، وتطور احتياجاته التي تعج بها الحياة.

والآن ندخل إلى عالم النثر الفني بأنواعه المعروفة: المقالة، الخطابية، القصة، المسرحية، الرسائل، المقامات، الخاطرة، السيرة الذاتية، ولكننا نريد الوقوف عند الأنواع الأربعة الأولى، لشيوعتها وأهميتها في العصر الحديث.

أولاً: المقالة

وهي نثر نثري فني محدد الطول، فلا هي بالقصة الطويلة، ولا هي بالخطاطرة العجلى. وهي تشبه الشعر الوجداني من جهة، وتشبه القصة القصيرة والخطابة من جهة أخرى.

فهي تشبه الشعر الذاتي لأن كلا منهما تعبير عن مشاعر الإنسان وإحساسه لآراء المواقف ومظاهر الوجود بما في هذا التعبير من عاطفة جياشة، ولأن كلا منهما يميل إلى التركيز، ويستخدم وسائل الفن المؤثرة في المتلقي^(١) والمقالة تشبه القصة القصيرة في الحجم ومحدودية التجربة، وتختلف عنها عفويتها والتصاقها بذاتية الكاتب وشخصيته. وتلتقي بالخطابة من حيث القصر والانفعال، ولكنها أقل درجة في الانفعال منها، وأنها لا تقدم مشاهة كالخطابة، وأنها لا تميل إلى المباشرة^(٢).

وإذا كان الأدب ينقسم إلى أدب وصفي وآخر انشائي، فإن من المقالة ما هو وصفي، ومنها ما هو انشائي. والمقالة الوصفية غالباً ما تكون ذات هدف تعليمي، فتكون منها المقالة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفلسفية والنقدية. والمقالة

(١) في النقد الأدبي، د. عبد العزيز عتيق، ص ٢٢٩.

(٢) مقدمة في النقد الأدبي، د. علي جواد الطاهر، ص ٢٦٢.

الانشائية هي النوع الفني الإبداعي الذي يعبر من خلاله الأديب عن ذاته ونوازه ونظراته الخاصة للأفكار والأشياء من حوله.

وهي هذا النوع الذي نريد ان نتعرف على خصائصه الفنية، وان كانت هذه الخصائص تلتقي فيها أو في بعضها مع المقالة التعليمية.

تتسم المقالة بالإيجاز، فلا يسمح الكاتب لنفسه بكثير من التفاصيل والاستطراد، لأن ذلك يفسد وحدة المقالة التي تتركز حول فكرة واحدة يحشد الكاتب جهده لينير الحديث حولها. كما تتسم ببروز طابع الشخصية، بحيث نستطيع التعرف على ملامح هذه الشخصية من سطورها، (المقال ليس حشداً من المعلومات، وليس كل هدفه ان ينقل المعرفة، بل لا بد الى جانب ذلك ان يكون مشوقاً، ولا يكون المقال كذلك حتى يعطينا من شخصية الكاتب بمقدار ما يعطينا من الموضوع ذاته. فشخصية الكاتب لا بد ان تبرز في مقاله، لا في أسلوبه فحسب، بل في طريقة تناوله للموضوع، وعرضه اياه ثم في العنصر الذاتي الذي يضيفه الكاتب من خبرته الشخصية، وممارسته للحياة العامة)^(١).

واذا كانت المقالة التعليمية تخضع للتخطيط والتصميم، اذ يضع لها الكاتب مقدمة مشوقة وعرضاً ثم خاتمة، فإن المقالة الإبداعية الانشائية تمتاز بالعفوية والذاتية، بحيث يناجي الكاتب قارئه، دون تكلف، وبما يشبه البث والهمس، وكأنه اخ او صديق كريم.

ومع هذا وذاك يعتمد كاتب المقالة الى التصوير الجميل الذي يكون وليد التأثير والعاطفة، وليس وليد التصنع، واظهار القدرات البلاغية الذكية، مع شيء من الموسيقى اللذيذة التي قلنا عنها انها ليست وفقاً على الشعر، بل للنثر موسيقاه كذلك.

والمقالة بمفهومها الحديث عند الغربيين اقتصرت بشخصية ادبية مهمة في فرنسا هي شخصية ميشيل دمونتيني (١٥٣٣-١٥٩٢)، بما في مقالاته من حدة وطرافة

(١) الانب وفنونه، د. عز الدين اسماعيل، ص ٢٨٩.

وطابع للشخصية واضح. وإذا كان للفرنسيين رائدهم في كتابة فن المقالة الحديث، فإن فرانسيس بيكون (١٥٦١-١٦٢٦) هو رائد هذا الفن في البيئة الانجليزية، دون ان يخفي نسجه على منوال مونتيني وتأثره بطابع مقالاته. وسوف يبقى اثر هذين الكاتبين بارزا في كل ما كتب في هذا الفن في القرن السابع عشر.

اما في القرن الثامن عشر، فقد اصبحت المقالة فنا ادبيا جديدا شاعرا لدى الكثير من الكتاب، ولعل من ابرزهم ريتشارد ستيل (١٦٧٢-١٧١٩)، وصديقه جوزيف اديسون. حتى اذا ما وصلنا الى القرن التاسع عشر اعطيت الصورة النهائية للفن المقال الذي ظلت ظواهره وخصائصه متحركة بهذا الفن حتى اليوم^(١).

ويبدو ان نشأة المقالة في الادب العربي اقدم منها في ادب الغرب، ولا نقصد بهذا الخصائص التي انتهت اليها هذا الفن في العصر الحديث، بل نقصد ان الانواع المقالية في الادب العربي لتقدم كانت سابقة لما عند الغربيين آنذاك.

وتتمثل المقالة في ادبنا القديم بما كان يسمى بفن الرسائل سواء اكانت رسائل ادبية او علمية، او اخلاقية، مثل رسائل عبد الحميد الكاتب وابن المقفع والجاحظ وابي حيان التوحيدي وغيرهم. وربما سمي العرب القدامى مقالاتهم بـ (الفصول). واذا كانت المادة اللغوية للمقالة موجودة في اللغة العربية، فانها لم تكن تعنى في العصور القديمة الكتابة الفنية بمواصفاتها المعروفة، بل تعنى كلاما يقال، وهي من قال، يقول...

ولقد ساعدت ظروف العصر الحديث، بما ظهر فيه من حروف الطباعة وآلاتها، وبما انتشر فيه من صحف ومجلات، على نمو فن المقالة في الادب العربي الحديث وتطوره. وكان من جملة العوامل الاخرى المساعدة على بلوغ هذا الفن مداه في مصر خاصة، ظهور شخصية جمال الدين الافغاني، وهجرة الادباء الشاميين من لبنان وسورية الى مصر، واحتدام الصراع الحزبي والصراع الفكري والحضاري

(١) ينظر لتفصيل هذا في (مقدمة في النقد الادبي) ص ٢٨٠ وما بعدها.

بين الحضارة المحلية العربية والإسلامية، وبين الحضارة الغازية الأوروبية^(١).

وكان معظم كتابنا في بدايات هذا القرن كتاب مقالة بالدرجة الأولى، ولك ان تذكر أسماء مثل محمد عبده وعلي يوسف والرافعي وطه حسين ومحمد حسين هيكل والعقاد والمازني واحمد حسن الزيات واحمد امين في مصر، وفهمي المدرس وصالح شكرى في العراق، ومحمد كرد علي في سوريا، والبشير الابراهيمي في الجزائر، الى كثير غيرهم في الاقطار العربية...

وكانت الصحافة تستقبل هذه المقالات بحماس شديد، حتى ان بعض الصحف تخصصت في نشر مقالات كتاب معينين ومشهورين مثل مجلة البلاغ، والمؤيد، والرسالة. وقد جمعت تلك المقالات بكتب مستقلة مثل (من وحي القلم)، و (من وحي الرسالة)، و (فيض الخاطر) و (عيون البصائر)، وغيرها.

والحق ان كتاب هذه المقالات بلغو درجات عالية من التنفن، واختلفوا في خصائصهم الفنية، بحيث برز الطابع الشخصي الثقافي لكل واحد منهم، فخصائص اسلوب الرافعي بما فيه من قوة وحدة وبيانية. يختلف عن اسلوب المازني بما فيه من سهولة واستطراد وذاتية. كما ان اسلوب المازني الفكه المعبر عن الروح المصرية، يختلف عن اسلوب العقاد ذي الطابع العلمي والنظام الصارم، وهكذا...

وقد برز من كتاب المقالة، غير ما ذكرنا من أسماء، اسم الدكتور زكي نجيب محمود، الذي سمي بأديب الفلاسفة، وفيلسوف الادباء. وكان ان جمع مقالاته في كتاب سماه (جنة العبيط). وهو اسم لاحدى مقالاته. وكان قد تأثر بمنهج هذه المقالات بما قرأه من نماذج للفن المقالى في الادب الانجليزى عامة، وبمقالات الكاتب الانجليزى (المن) خاصة.

ومن شروط المقالة عند زكي نجيب محمود، وكما دونها في المقدمة التي كتبها

(١) ينظر، تطور الادب الحديث في مصر، د. احمد هيكل، دار المعارف، بمصر، ط٢، ١٩٢١، ص ٧٠ وما بعدها.

لمقالاته (ان تصدر عن قلق يحسه الايب مما يحيط به من صورة الحياة) و(ان يكون الايب ناقماً، وان تكون النعمة خفيفة يشيع فيها لون باهت من التفكه) و (ان يكون لقائه محدثاً لا معلماً و (ان تكون على غير نسق من المنطق، وان يكون اسلوبها غزباً دفاقاً)^(١).

والحق ان مقالات زكي نجيب محمود في هذا الكتاب جاءت تمثيلاً لهذه المبادئ الى حد كبير بما فيها من مضامين وما فيها من دعاية وسخرية هادية، واسلوب دفاق. ولنضرب لهذا مثلاً بالمقالة الاولى (البرقالة الرخيصة) التي بدأها بهذا الاسلوب المطبوع السهل: (لم لك افرغ من طعام الغداء حتى جاني الخادم يطبق فيه برقالة، واخذت ادير البرقالية في قبضتي وانظر اليها نظرة الاعجاب، فقد راضي لاذ ذلك لونها البني وجمالها الخلاب. وشمنت لها ارجبا طيبا، ولمحت في استدارتها ومسامها نضارة عجيبة، فاشتقت عليها من التقطيع والتشريح، ثم نظرت الى خادمي، وقلت مبسما: لعل برقالة اليوم يا سليمان لا يكون بها من العطب ما كان بفاحة الامس، فقال: كلا يا سيدي، فلن يكون ذلك قط، فلن من خلال البرقالة التي يتميز بها عن سائر الوان الفاكهة ان العطب يبدأ به من خارجه لا من داخله، فان وجدت قشور البرقالة سليمة فكن على يقين حازم بان لبابها سليم كذلك. فللبرقالة بذلك امينة صريحة صادقة لا تخفي بسلامة ظاهرها خبث باطنها)^(٢).

وهكذا يدور الحوار بين الكاتب وخادمه ليتناول عيوب المجتمع في تقويم الاشياء حين يبهره ظاهرها، ويغفل عن جواهرها، دون ان يشعر القارئ بتقل الحديث او هدفه التعليمي.

واذا كنا مع الكاتب في هذا النوع للجديد من الفن المقال، فلماذا يصير على ان يكون فيه نالما ساخطاً على المجتمع، ثم لماذا يصير على ان تكون المقالة عندها (هدما لما يتشبث به الناس على انه مثل اعلى، وما هو الا صنم تخلف من تراث

(١) جنة الحبيب، المقدمة، مطبعة التآلف والترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٤٧، ص١٠٤.

(٢) نفسه، ص١٢.

الاقدمين؟) ليست هناك مندوحة لاهداف اخرى او انماط اخرى للمقالة.

على اننا ينبغي ان نشير الى ان الكاتب كان في ثورة شبابه، وكان معجبا بالمجتمع الانجليزي حد الاتبهار، وقد غير كثيرا من مفاهيمه حين امتد به العمر..^(١).

مهما يكن فهذه اشارة الى اديب واحد من كتّاب المقالة، ولو امكننا النظر في مقالات كل واحد منهم لوجدناها عالما متفردا من الخصائص الفنية والنفسية.

ثانيا: الخطابة

يسرفها الدكتور احمد الحوفي بقوله: (هي فن مشاقفة الجمهور واقتناعه واستمالته)^(٢). وبهذا نكون امام الوظيفة الاجتماعية والجماهيرية للخطابة. ويمكننا الاقادة مما يقرره علم الاجتماع والاعلام في كيفية النفاذ الى نفوس الجماهير والتأثير فيها، وذلك بمخاطبة الضمير الجمعي فيها.

ولقد كان تأثير الخطابة كبيرا في العصور القديمة لأنها من الوسائل المهمة والمباشرة في مخاطبة الناس، اذ لم يكن حينئذ ما نعرفه في المجتمع من صحف واذاعات مرئية ومسموعة ووسائل اتصال متعددة كما نعرفه اليوم في مجتمعاتنا. وبسبب من هذا انكشفت الخطابة في هذه الايام، او قل تأثيرها، ولم تستطع ان تنافس غيرها من وسائل الاتصال المغرية السريعة على الرغم من وجود الدواعي الكثيرة لانشاء الخطابة^(٣).

وهذا التعريف يضعنا امام الخصائص التي يمتاز بها الخطيب والخطبة كي تتم له استمالة السامع ويتدرج في اقتناعه.

(١) ينظر دراسة للبحاث بعنوان (زكي نجيب محمود اديباً)، وكانت قد قدمت للندوة التي عقدت بالجمعية الفلسفية بعمان في صيف عام ١٩٩٤/ بمناسبة وفاة للكاتب.

(٢) فن الخطابة، ص ٢٥.

(٣) الادب وفنونه، د. محمد مندور، ص ١٥٥.

فمن الخصائص التي يجب توفرها في الخطيب الناجح قوة شخصيته وإرادته وقوة إيمانه بما يقول، لأنه لا يقوى على توصيل الأفكار إلى الآخرين من لا يؤمن بهذه الأفكار. بالإضافة إلى سعة في الاطلاع وعمق في الثقافة ومعرفة بنفسيات الجمهور وعاداته وتقاليده. وهذا قريب مما كان يشير إليه القدماء من تعريفات البلاغة بأنها مناسبة مقتضى الحال، ولكل مقام مقال^(١).

وفهم مقتضى الحال تعني معرفة رضى الجمهور أو سخطه واشمئزازه والتصرف على ضوء الحال والموقف، ولا بد في هذا من صبر وقوة احتمال ومثابرة، لأن الخطيب ليس دائما متحدثا إلى انصاره ومؤيديه، بل قد يخاطب من يختلف معه أو يعاديه.

وفوق هذا لا بد للخطيب من قدرة على الارتجال وسرعة البديهة. ومن دون هذا قد يقع في موقف أو مأزق لا يستطيع الانفلات منه. ومن جيد ما يروى في المواقف الناجحة لبعض الخطباء أن السياسي الإنجليزي لويد جورج الذي خطب مرة فقال: (سنعطي الحكم الذاتي لكندا، وسنعطيه لايرلندا، وسنعطيه.... ولم يتم الكلمة حتى قال أحد السامعين: لجهنم!! فرد عليه لويد جورج بقوله: وذلك يعجبني أن يتذكر كل إنسان وطنه!!)^(٢). ومن لطيف ما يروى كذلك، أن أحد الخطباء كان مسترسلا في خطبته ففاجأته امرأة من خصومه قائلة: (لو كنت زوجي لاسقيتك السم) فرد عليها في الحال (ولو كنت زوجتي لشربت السم من يدك راضيا!!)^(٣).

فضلا عن هذا كله، فلا بد للخطيب من جهرارة في الصوت وحسن تنويع وتناغم وتناسب وحسن إشارة ولباقة، وهذا يرتبط بسلامة أجهزة الصوت، وبعدها عن العيوب الخلقية من مثل اللثغ وهي من عيوب اللسان، ويتخلصه من العي

(١) علم المعاني، د. عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية-بيروت، ط١، ١٩٨٥م، ١٤١٥هـ، ص ١١.

(٢) ابن الخطبة، ص ٢٥.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٤.

والحصر، وهي من قبل ضيق الصدق والاحتباس.

وإذا كانت هذه الظروف تتعلق بالخطيب نفسه، فإن للنص الخطابي يشترط فيه شروط منها ألا تكون الخطبة طويلة فتسبب الملل للسامعين، وإن لا يستطرد فيها الخطيب إلى قضايا هامشية وليست من صلب الموضوع الذي ندب نفسه لايضاحه والدفاع عنه أو لاثارة الجماهير لتقف معه. وبناء على هذا، فلا بد لأفكار الخطبة أن تكون واضحة بعيدة عن الغموض، كما لم الفاظها يجب أن تكون مختارة حسنة الواقع على الأذان مما يولد عنصراً من الإيقاع يستهوي السامع ويشد انتباهه إلى الخطبة. ولعل ما عرف من السجع المعتدل غير المبالغ فيه يساعد على تعميق هذا الإيقاع ولتغنيماً فضلاً عن التماسك والتناسق بين الجمل من حيث الطول والقصر. وربما كان التكرار للالفاظ والجمل عاملاً من عوامل التوصيل والتبليغ وحدث النغم في أذن السامع.

وللخطباء أساليب من التوكيد والنداء والتنبية، وهي أساليب ملازمة للخطبة من أجل إبقاء المستمع قريباً من أهداف الخطيب وغاياته.

وبما أن الخطابة فن استمالة الجماهير وإقناعها فلا بد لها من قوة عاطفية أو عميقة أو رفاقته، أو ما شئت من هذه الصفات للحاسيس والمشاعر، ولا بد للخطيب الموهوب - كذلك - من قدرة على التخيل والتصوير الذي يلبس الفكرة والعاطفة ثوباً للتأثير والولوج إلى قلوب المستمعين^(١). وبهذا تكون الخطبة - من بعض جوانبها - قريبة من الشعر، بما فيه من خصائص عاطفية وموسيقية.

أما احتواء الخطبة على القيم الانسانية الخالدة كالعزة والكرامة والغيرة على العرض، والدعوة إلى التآلف والمحبة بين أبناء الوطن^(٢)، فنحصر لا يمكن اغفاله حين يتحدث المتحدث عن الخطبة الناجحة المؤثرة.

(١) الاسلام والفن د. محمود البستاني، ص ١٤٥.

(٢) الالب وفنونه، د. مندور، ص ١٥٥.

ولقد تتغير هذه الشروط أو تتلون بلون الخطبة ونوعها، فمبادين الخطابة واسعة، فهي سلاح بيد الحاكم ويبد المصلح الاجتماعي وقائد الجيش وعالم الدين وصاحب القضاء، وهي من المبادين الهامة للتعبير عن الاقتراح والاعتراض، وهي من وسائل تكريم العظماء والاحتفاء بهم، وتسجيل انوارهم ومواقفهم. ولذلك فانواعها كثيرة، وقنواتها متعددة. ولعل ابرز انواعها: الخطابة الدينية والسياسية، والقضائية، والاجتماعية، والحفلية والحربية... ولكل نوع من انواع الخطابة هذه خصوصيات وشروط، ولكل منها رموزه ونماذج، ولا نحسب هذه الصفحات بقادرة على عرض مثل هذا الكم.

ونريد ان نعرض لتاريخ الخطابة لدى الاوربيين والعرب. فمن المعروف ان هذا الفن لازم حياة كثير من الشعوب خاصة تلك الشعوب التي استطاعت ان تبني حضارات كقضاء الصينيين والمصريين والعراقيين، ولكن ليس لدينا من نصوص الخطابة لدى تلك الامم ما يساعدنا على دراستها. اما الاغريق والرومان والعرب، فقد تركوا لنا آثارا خطابية يمكن الوقوف عندها والاستدلال على طبيعتها والظروف التي نشأت فيها.

لقد ساعد على نمو الفن الخطابي لدى الاغريق عاملان مهمان هما: اجواء الديمقراطية في الحكم والعلاقات، والحروف الخارجية بينهم وبين الفرس والپروانيين، وكانت حروبا سجالا امتدت لفترات طويلة، فكانت الخطابة اداة لشحن الهمم، والذب عن الكرامات والاطنان، وتعبيرا عن روح الانتصار والزهو في الحالات التي تكون فيها الغلبة لهم. وليست للدولة الرومانية التي ورثت الدولة اليونانية بأقل حروبا، فكان ان ورثوا الخطابة من اسلافهم اليونانيين، ونشأ في اجوائهم ابرز الخطباء في تاريخ هذا الفن، وهو (ثيشرون).

وحين يحل القرن الرابع الميلادي، ويصبح الدين المسيحي دينا رسميا لروما في زمن الامبراطور قسطنطين يكون للخطابة الدينية شأن كبير، لتبلغ قيم الدين الجديد، وتثبت ركائزه في البيئة الجديدة.

ويستمر للخطابة دومها في البيئات الاوربية في عصر النهضة وفي القرنين السادس والسابع عشر، وتتعاظم اهميتها في ظل الثورة الفرنسية ابان للقرن الثامن عشر، بما سبق هذه الثورة من مخاضات، وما رافقها من صراعات، وما انتهت اليه من نتائج ليس في فرنسا وحدها بل في اوروبا عامة. ولكن صوت هذا الفن اخذ يضل، او قل يتلون حسب ظروف الحياة العلمية والعملية في القرن التاسع عشر والقرن العشرين، فيصبح من الوانها المحاضرة او الحديث او الكلمة، وان كانت صورتها المعتادة لم تمح، بل هناك ضرورات ثابتة لانتاشها^(١).

اما البيئة العربية فنشوء الخطابة فيها كان امرا طبيعيا دون تأثرها باداب امم اخرى او بيئات اخرى، ولقد وجدت الخطابة ما يساعد على نموها في البيئة العربية الجاهلية، فلقد كان القوم اهل لسن وبلاغة، واهل حروب ومناظرات ومفاخر.. وهذه محاضن جيدة تترعرع في ظلها الخطابة.. وكان لها ذلك.

وحين اطل الاسلام على تلك البيئة كان رجاله هم رجال الحياة العربية، وكانت الفرص التي اوجدتها الدعوة الاسلامية في حاجتها الى من يعرض مبادئ عقيدتها على الناس، قد ساعد على تطور الخطابة وتلويها وتأثرها بكتاب الله واساليبه. فكان رسول الله (صلى الله عليه وسلم) اعظم الخطباء، فقد اوتي جوامع الكلم، وفصل الخطاب، وهو القائل: انا افصح العرب ببدانى من قریش^(٢)، ثم كان من بعده الخلفاء الراشدون ولعل الامام علي (رضي الله عنه) من ابرز هؤلاء الخلفاء قدرة على البيان الخطابي، فقد بلغت الخطابة على يديه اوج قدرتها على التأثير والتحريض. وما وصلنا من خطبة في (نهج البلاغة) شاهد على هذه القوة التي استمدت موهبتها من كتاب الله وبلاغة رسوله ومؤثرات المرحلة وانتسابها الى البيئة العربية. والحق انك تستطيع ان تجد معظم الصفات للخطيب الموفق والخطبة

(١) يرجع للتفصيل هذا، مقدمة في النقد الادبي، ص ١٤٧-١٦٧

(٢) ينظر، اعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، بيروت، ب ط ب ت، ص ٣١٢.

المؤثرة في خطب الامام.

اما العصر الاموي فقد ازدهرت فيه الخطابة لزهارة لم تبلغه في عصر آخر، وذلك لكثرة الدواعي التي تثير كوامن الخطباء وتغريهم بركوب هذا الفن لبلوغ مقاصدهم، ولا عجب، فقد كانت المرحلة مرحلة تطاحن سياسي وصراع مذهبي بين الاحزاب الأموية والشيعة والزييرية والخوراج. ويذكر الباحثون من خطباء هذا العصر قطري بن الفجاءة وأبا حمزة الثمالي، وزيد بن جندب والضحاك بن قيس والطرماح ممثلين للخوراج، والحسين بن علي بن ابي طالب وعلي بن الحسين، وزيد بن علي والمختار الثقفي وسليمان بن صرد الخزاعي وبني صومان ممثلين لاتجاه اهل البيت النبوي وانصارهم، وعبدالله بن الزبير اخاه مصعبا خطباء الحزب الزبيري. ومن خطباء الحزب الاموي للحاكم يذكرون زياد بن ابية، والحجاج بن يوسف وعمر بن عبدالعزيز، وخالد بن عبدالله القسري، ويوسف بن عمر الثقفي^(١). وهذه الكثرة الكاثرة -وان لم نأت على ذكرهم جميعا- تدل على المدى الذي استوعبته ساحة الخطابة هذا العصر.

وحين هبت رياح الثورة العباسية واستأصلت الأمويين كان للعباسيين خطباؤهم المفوهون، وحين قلت الحاجة الى الخطابة مع الاستقرار السياسي النسبي ابان قوة العباسيين، وجدناها تزدهر ثانية على يد المعتزلة واصحاب الفرق الكلامية الذين اعتمدوا على وسيلة الخطابة لحمل الناس على منهجهم في التفكير وطريقهم في فهم القرآن وللشريعة بعمامة.

وتمر عصور خمولى وتطور على الخطابة في العصر العباسي الثاني، والعصر السلجوقي وعصر المماليك والعثمانيين، لتجد لها ظروفا مناسبة في العصر الحديث عصر الصراع من اجل البقاء امام هجمات الاستعمار او الاستعمار، كما شاع الاصطلاح عليه خطأ فازدهرت الخطابة في العصر على يد المصلحين الاجتماعيين

(١) الفن ومذاهبه في النثر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ١٩٧٧، ص ٦٨-

والدينيين والسياسيين والقادة العسكريين. وكانت مادة الخطابة التحريض على العودة الى التبع الصافي القرآن والسنة، فلا يصلح آخر هذه الامة الا بما صلح به اولها، كما روى في الاثر. كما كان الاستنهاض والدعوة الى الجهاد والذب عن الاوطان والاعراض، ورفض الازلال الذي مارسه الدول الاوربية الغازية باساطيلها وآلاتها الحربية الحديثة.

ويذكر من الخطباء في هذا المجال، وفي مصر خاصة، محمد عبده، واحمد عرابي زعيم الثورة المصرية عام ١٨٨١، وعبدالله النديم خطيبها المصنوع ومصطفى كامل ومحمد فريد وجدي زعيما الحزب الوطني وغيرهم^(١). ويضاف الى هذا خطباء في الاقطار العربية الاخرى تشابهت ظروفهم وظروف مصر في الاحتلال، والمجابهة والدعوة الى الاصلاح والنهوض. وكانت الخطب، كما ذكرنا، كثيرة منها الدينية ومنها السياسية ومنها المحفلية، ومنها القضائية^(٢). وهذه نموذج مجتزأ من خطبة لعبدالله النديم يحرض فيها المصريين على مقاومة الاحتلال الانجليزي للاسكندرية عام ١٨٨٢:

(يا بني مصر: هذه ايام للنزال، هذه ايام النضال، هذه ايام الذود عن الحياض، هذه ايام الذب عن العراض. هذه ايام يمتطي فيها بنو مصر صهوات الحماسة، وغوارب الشجاعة، ومتون الاقدام لمحاربة عدو مصر بل العرب، بل الاسلام، الدولة الانجليزية خذلها الله، ورد كيدها في نحرها، فقاتلوهم قتال المستميتين. وليجدوا فيكم غلظة، واعلموا ان الله مع المتقين. قوم نقضوا العهود، ونكثوا الايمان، وهموا باخراج اهل الحكم، وهم بدأوكم اول مرة. (اتخشونهم؟ فالله احق ان تخشوه ان كنتم مؤمنين).

وتلاحظ معي التكرار والتناسق والاتسجام بين الجمل، وشيئا من السجع غير

(١) في الاثب الحديث، د. عمر النسوفي، دار الفكر، بيروت، ط٨، ١٩٧٣، ص٢٩٦.

(٢) تطور الادب الحديث في مصر، د. احمد هيكمل، دار المعارف، ط٢، ١٩٧١، صفحات،

١٧٢، ١٨٢، ٣٩٧، ٤١٣.

المتكلف، والاستمداد من القرآن معاني وللفاظ وروحا. وهذا من مستدعيات الموقف ولولازمه آنذاك.

ومع ما لهذه الخطبة من تأثير، فإن الخطابة فيما بعد قل شأنها امام وسائل الاعلام الاخرى، كما نكرنا، وإن كانت للدواعي والمحفزات للخطابة ما زالت قائمة، فنحن ما نزال في اجواء من التخلف والمغلوبة لا نحسد عليها!! وهي -لو استثمرت- لشجعت على نهضة جديدة من الخطابة.

ثانيا: القصة

وهي شكل من اشكال التعبير النثري له خصائصه التي تميزه عن فنون النثري الاخرى، وتختلف هذه الخصائص باختلاف نوع القصة وموضوعها وقالبها. ولكنها بشكل عام تتخذ من الحدث مادة لتسرد الحديث حوله، معتمدة على عنصر الشخصية التي تتعامل مع الحدث، وتسير به من مقدماته الى نهايته. وكل ذلك مرتبط ببيئة معينة وزمان محدد، ومساق لغاية او هدف معين.

وهي قديمة قدم المجتمعات الانسانية، ولكن تطورها من الشكل البدائي الساذج الى الصورة الفنية للناضجة مر بمرحل متعددة في المجتمعات الانسانية، كما سنلاحظ في حديثنا عن القصة في الادب العربي القديم والحديث.

ولحق ان القصة اكثر قدرة من الشعر في رصد الواقع الانساني وتسجيل احداثه وتعميق روحه، ولحداث التغيير فيه، بينما يسيطر العنصر الوجداني على الشعر في اهم نوع من انواعه، ويجعله تعبيراً عن حالات جزئية في النفس الانسانية او الحياة الاجتماعية.

ويتحدث النقاد عن انواع من القصص عديدة، فهي على ضوء الطول والقصر تنقسم الى: الرواية والقصة والقصيدة القصيرة والاقصوصة. وهم يختلفون في مقاييس التعرف على هذه الانواع فالامريكيون يتخذون من عدد الكلمات او عدد الصفحات مقياسهم، فيرون ان الرواية هي ما حثت على ما بين (٢٥٠-٤٠٠) صفحة، واذا ضمت ما بين (١٣٠-١٥٠)، فهي قصة او رواية قصيرة، واذا كان عدد صفحاتها

يتراوح ما بين (٢٠-٣٠) صفحة، فهي قصة قصيرة، اما اذا كانت صفحاتها تتحدد بـ (٤-٧) صفحات، فهي القصة.

وهناك من النقاد من جعل للزمن الذي تقرأ فيه القصة، كما كان من رأي (الجار الان بو) الامريكي الذي اعترض على المقياس العددي، وقال بأن القصة هي ما استغرق وقت قراءتها اقل من نصف ساعة. والقصة هي ما يفوق زمن قراءتها نصف الساعة الى الساعة. اما الرواية فقراءتها تستغرق اكثر من ساعة^(١). وللنقد الفرنسي رأيها المغاير في هذا المجال، فهو ينظر الى التجربة والوجدانية، فاذا كانت فردية ذات دفعة شعرية واحدة، فهي قصة قصيرة، اما اذا كانت ذات دقائق متعددة، ومخاضات اجتماعية متشابها فهي رواية^(٢).

وتتعدد الآراء وتتشارك في هذا المجال، وربما يكون كل ما قيل مفيداً اذا اضيف اليه القول بأن القصة القصيرة هي التي تصور لحظة من الحياة، وهي التي لا تعنى بالتفاصيل ولا تلزم ببداية او نهاية. والقصة هي التي تتناول جانباً من الحياة، بينما تشغل الرواية جزءاً كبيراً من الحياة وبأبعادها الاجتماعية والحضارية.

ونقسم القصص على ضوء القلب الذي تصب فيه، فقد تكون على شكل مقالة قصصية، كما نلاحظ من قصص المنفلوطي، او الراقعي، وقد تكون بقالب من المذكرات اليومية حيث يستمد الكاتب فيها على تسجيل الاحداث التي تجري مورخة يوماً بعد يوم، مثل (اعترافات فتى العصر) لجان جاك روسو، و (يوميات نائب في الارياض) لتوفيق الحكيم. وقد تفرغ القصة بقالب المقالة، كما هو معروف من مقامات بديع الزمان الهمذاني والحريي والمويلحي في (حديث عيسى بن هشام) وقد تكتب القصة على شكل رسائل. كما هو معهود من قصة (بول وفرجين) التي ترجمها المنفلوطي بعنوان (الفضيلة). وقد تكون القصص بقالب شعري، مثل

(١) ثلوق الاسب، دمحود ذهني، ص٣٧.

(٢) المصدر السابق، ص٣٨.

قصص احمد شوقي التي نظمها للأطفال، وقصص مطران خليل مطران الشعرية^(١).

اما من حيث مضامين القصص، فنقسم الى القصة الاجتماعية والتاريخية والعاطفية والفلسفية والعلمية. وهذا لا يعني ان تكون القصة ولقا على لون واحد من هذه الالوان الموضوعية، ولكن العبرة بزيادة طابع واحد عليها، يخلب فيها، ويسمها بميسمه^(٢).

وهناك من القصص ما هو ذو طابع تسجيلي او تحليلي او ذهني، كما سنلاحظ من خلال حديثنا عن مقومات القصة وعناصرها.

وليس في نيتنا ان نتحدث عن انواع القصة الاربعة وقوابها ومضامينها بل سنكتفي بالحديث عن الرواية والقصة القصيرة لشيوعهما ودالتهما على غيرهما. ونبدأ بالحديث عن عناصر الرواية ومقوماتها:

أولاً: الحدث

الاحداث في الحياة كثيرة منها الجليلة للشأن، ومنها الهينة. وليست قيمة الحدث في العمل الروائي بطبيعة الحدث ذاته من حيث عظمته او حقارته، او من حيث فريدته او جماعيته، بل العبرة بالطريقة التي يتناول فيها الكاتب الحدث، وكيفية رصده والتعامل معه وربطه بعناصر القصة الاخرى ربطاً عضوياً بحيث لا يبدو وكأنه عنصر منفصل او مقصود لذاته.

والقصص تختلف في درجة عنايتها بهذا العنصر، فمنها ما يعتمد عليه اعتماداً كلياً، كما هو معلوم من قصص المغامرات والقصص البوليسية. ومن القصص

(١) القصة والرواية، د. عزيزة مريدن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ط١، ١٩٧١، ص٢٣.

(٢) تعريف بالثر العربي الحديث، د. عبدالكريم الاثر، مطبعة ابن حيان، دمشق، ط١، ١٩٨٢، ص١٨٤.

المشهورة التي تعني بالاحداث قديما قصة ألف ليلة وليلة العربية، والفرسان الثلاثة لديماس. وما تكتبه اجاثا كريستي من قصص تدور حول الجريمة وتصورها^(١).

كيف تجري الاحداث؟ وهل هناك رابط يربطها، او انها تعتمد على عنصر المصادفة، او تدخل القدر المفاجئ؟ يقول كتاب القصة المتمرسون ونقادها ان سير الاحداث يتم وفق نظام العلة والمطول، او للسبب والمسبب بحيث لا يجري حدث الا وهو نتيجة لحدث سابق او مؤثر سابق سواء اكان هذا المؤثر معقولا ظاهرا، او مبهما غامضا. وهذا لا يعني ان تتسلسل الاحداث تسلسلا رتبيا متوقعا، بل قد تأتي غير متسلسلة، وقد تبدو متناقضة في المظهر، ولكن هناك خيطا شافيا ينتظمها ويربط بين اجزائها ويفسر تعاقبها او عدم تعاقبها.

وسواء اسارت الاحداث حسب نظام منطقي متعاقب او بدت غير منسجمة في ظاهرها، فانه لا بد من عنصر التشويق الذي يجذب القارئ ويشده الى متابعة الحدث من بدايته حتى نهايته. فما هو هذا التشويق وما هي ادواته ووسائله؟ هنا يتميز كتاب الرواية في اظهار براعتهم فليست هناك وسيلة واحدة، فلكل روائي وسائله، ولكل حدث طريقة خاصة للتشويق. ولعل عنصر الترقب وابقاء الحل مخيما على نبضات قلب القارئ، لا يدري ماذا سيكون وكيف تنتهي هذه الكارثة او كيف يهل براق الامل، لعل هذا ابرز عناصر التشويق وشدة الانتباه.

✓ يبقى، من الضرورة، الاشارة الى ان الحدث ليس من اللازم ان يكون مطابقا لما يجري في الواقع، اذ الواقع محدد، ولحدثه تعد محددة، اذا ما قورنت باحداث الحياة، بما فيها من ماض ومستقبل وبما فيها من محتمل وغير محتمل. وخير مثال لهذا قصة (هاملت) لشكسبير، التي استطاعت ان تلم بما يمكن ان يقع في الحياة البشرية، دون الوقوف عند بيئة محددة او وظيفة من الناس معينة. ولعل هذا هو سر خلودها وشهرتها^(٢).

(١) النقد الادبي الحديث، اصوله واتجاهات رواده، د. محمد زخول سلام، ص ١١١.

(٢) القصة والرواية، ص ٧٦.

وليس سمة أهمية في أن يبدأ القاص الحدث من بدايته أو من نهايته، بل الأهمية تكمن -كما قلنا- في طريقة المعالجة، وإبقاء القارئ في حالة توتر وارق حتى يطمئن على مصير هذا الحدث من حوالت الدنيا.!!

ثانياً: الشخصية والشخصيات

وإذا كان للحدث هذه الأهمية بحيث لا تجري قصة بدون حدث، على اختلاف في حجم هذا الحدث أو خطورته، فإنه لا بد من وجود شخصية أو شخصيات تسير الحدث إلى الوجهة التي يظهر فيها عامل الإرادة الإنسانية وهي تصارع من أجل تغيير مسار الأحداث. وقد توفق في مسعاها هذا. كل ذلك يجري ضمن تطويع القاص للحدث والشخصية لخطته التي اختطها لمجريات العمل القصصي.

والشخصية هي التي تبث عنصر الحركة والحياة في مسار الحدث. فما الحدث -في الواقع- إلا هذا الزمن المتحرك، والا هذا للكانن الإنساني الدائب الحركة، الرفض، أو الراضي، السمع أو الصعب، السوي أو المعقد، وهو يحاول التكيف مع الواقع أو تغييره. وليس ضروريا أن تكون الشخصية إنسانا، وإن كان هذا هو الغالب، فمن كتاب القصة من يجعل البطل أو الشخصية حيوانا أو شجرة، أو مكثا، كما هو الشأن مع المتفنيين من كتاب القصة في العصر الحديث.!

وقد تكون الشخصية عنصرا بارزا في القصة، بحيث تغطي على الحدث فتسمى قصة الشخصية، وهذا ما نلاحظه في قصص المرحلة الرومانسية في القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر. ومعروف أن القصة تحتوي شخصيات متعددة يكون منها الرئيسي ويكون منها الثانوي، فهناك مع البطل الزوجة، والصديق، والخادم، والطبيب، كما نشهد نحن في حياتنا من علاقات متشابهة مع الناس.

ويشترط الباحثون في الشخصية القصصية شروطا منها:

١- أن تكون منسجمة مع ذاتها، فلا يبدو فيها التناقض في سلوكها، كأن تظهر مرة كريمة وأخرى بخيلة، أو مرة شجاعة وأخرى جبابة. اللهم إلا إذا جعلها

الفاصل في سياق يبرر تناقضها هذا.

٢- ان تكون حيوية فعالة ومتفاعلة مع الاحداث ومتطورة بتطورها. بمعنى الا تكون جامدة على حال واحدة. فما هكذا يبدو الاشخاص في الحياة، الا نادرا.

٣- ان تكون في صراع دائم مع ذاتها وعواطفها وعقلها، وربما كانت في صراع مع الآخرين من الذين يناوئونها وينقضونها على المنصب او الجاه، او يريدون مصادرة حريتها او محاربة عقيدتها^(١).

وقد كان لعلم النفس وتطوره في العصر الحديث اثر بارز في تحليل الشخصية الانسانية في العمل القصص. فالشخصية الانسانية، لها جانب ظاهر وواضح امام الناس، وجانب خفي لا يعرفه الناس، وقد لا تعرف الشخصية نفسها مصدره. والكاتب الروائي ينجح حين يتجاوز الظاهر في ملامح الشخصية ليتغلغل في اعمالها، ويفسر بطريقة فنية- تناقض سلوكها كما يبدو للناس.

وهذا لا يعني ان يقف الفاصل عند هذا البعد النفسي الظاهر والباطن للشخصية، بل لا بد ان يعني بابعادها الجسدية الخارجية والاجتماعية المتشابكة، والتي كثيرا ما تتحرك على ضوء ضغوطها.

وبناء على هذا التصرف او التحرك تكون الشخصية اما مسطحة تكرر نفسها في اغلب صفحات القصة، فلا تتأثر بالاحداث ولا تتغير بتغيرها. وهذه الشخصية من السهل اكتشاف ملامحها لأول وهلة، واما نامية، وهي الشخصية التي لا تبدو ملامحها فور ظهورها، بل تتكشف شيئا فشيئا بتطور احداث القصة^(٢).

ثالثا: البيئة الزمانية والمكانية

وهذا العنصر من ملازمات القصة، لانه لا يمكن تصور احداث تقع دون

(١) المصدر السابق، ص ٢٨.

(٢) النقد الادبي الحديث، اصوله واتجاهات رواده، ص ١١٤-١١٥.

لارتباطها بزمان أو مكان معين. والكتاب ليسوا سواء في العناية بهذا الجانب أو ذلك من البيئة، فقد يكون الاهتمام منصبا على المناخ السياسي، أو يكون معنيا بوصف الريف أو المدينة أو يقف تحليله للمشكلات الاجتماعية والعاطفية في بيئة ما.

وليس هناك حدود ما للبيئة التي يرسمها القاص، وتتحرك من خلالها الشخصيات وتتعاقب الأحداث، فقد تكون البيئة بيئات متعاقبة كما في الرواية الضخمة التي ترصد التطور التاريخي لأمة أو فكرة ما بعرض روائي مشوق. وليس بمستنكر على القاص أن تدور أحداث قصته في أكثر من مكان حسب ما يقتضيه تطور الحدث وملامسات تنقل الإبطال.

ويرى بعض النقاد أن زمان الحدث ومكانه يساعدنا على تقريب العمل القصصي من أذهان القراء، وجعله ممكن الحدوث أو محتمل. (لأن أي نتاج أدبي يفكر إلى الزمان والمكان لا يعد معقولا، ولا يتفق مع خبرتنا والواقع المعيش. وهذا يعني أن وظيفة الزمان والمكان في العمل القصصي هي خلق الوهم لدى القارئ بأن ما يقرأ قريب من للواقع أو جزء منه^(١)).

رابعاً: الفكرة أو الهدف

في هذا المجال هناك نظريتان في الأدب هما نظرية الفن للفن، ونظرية الفن للمجتمع، فالنظرية الأولى تعنى بلتقان الفن القصصي والعناية بعناصره ولثانيته تعني بمضمون الفن وغايته. وليس الحد بين هاتين النظريتين فاصلاً بهذه الصورة. فقد يتبدى لنا الهدف مع نتاجات النظرة الأولى كما قد نجد صياغة عالية وتأنقاً فنياً ظاهراً مع نتاجات النظرية الثانية.

والحقيقة أنه لا يوجد فن قصصي دونما هدف أو غاية، ولكن الفارق هو بين قصة يكون الهدف فيها مباشراً وبارزاً وبين قصة يستوحى منها الهدف استحياء. ويبدو أن نظرية الفن لذات الفن لم تعد موجودة في واقع الحياة. على أنه لا

(١) في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، والمصدر المحال إليه، ص ١٣٨.

ينبغي ان نخضع الفن لافكارنا بطريقة فجّة وخطابية مباشرة، او ان نجعل الفن في خدمة السلطان او للحزب او أي اتجاه سياسي معين، لأنّه -مع هذا- تضيق حرية الاديب، ويصبح الالتزام لازاما. اللهم الا اذا تناغمت الفكرة السياسية او العقيدة واصبحت جزءا من كيان الأديب وذابت في ثلثها للعمل القصصي، وجعلت منه خلقا سويا غير مفتعل، فحينئذ تكون الفكرة السياسية وكأنها جزء من الكيان الانساني الذي يحب، ويتزوج، ويستشهد من اجل الوطن، او يناضل من اجل عقيدة سياسية. ولعلك تتذكر رواية (رجال تحت الشمس) لغسان كنفاني التي تعرض واقعا سياسيا وصراعا حضاريا، ومأساة انسانية يعيشها الفلسطينيون، ولا احد يقول بأن غسان كنفاني وظف الفن لقومه او وطنه. فالعبارة اذا بالصورة الفنية التي تعرض بها الفكرة، وليست بالفكرة ذاتها.

ومن النقد من يتحدث عن عناصر فنية اخرى للقصة كالحبكة والسرد. ويقصدون بالاولى طريقة اجراء الاحداث وترابطها فهناك الحبكة القصصية المتناسكة، وهناك الحبكة المفككة. واعتقد ان هذا الصق بالحديث عن الحدث وطريقة معالجته.

اما السرد فيقصدون به نقل الحادثة من صورتها الواقعية الى صورة لغوية، بحيث ترد الالفاظ على لسان البطل وبضمير المتكلم او بضمير الغائب، او المخاطب، وقد يكون الشكل اللغوي على طريقة الرسائل او الوثائق. والامثلة على هذا التنوع السردى كثيرة^(١).

خامسا: الاسلوب

لقد تحدثنا عن الاسلوب في فصل (عناصر العمل الادبي). وقلنا انه طريقة للكتاب في صياغة كلماته او نقل احساسه عبر جماليات الصور والخيال. والقصة كأي عمل ادبي تكون العناية باللغة العربية فيها في المحل الأول، بما في هذه اللغة

(١) فن القصة، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٥٩، ص ٧٧-٨٢.

من جدة ومعاصرة، واستحدثت علاقات بين الالفاظ، وبما فيها من قوة إحياء وتصوير وتنظيم. ولكن لكل نوع أدبي لغته فلهذا الشاعر غير لغة الروائي وهي غير لغة كاتب المقال أو الخطيب، وهذه حدود شقيقة وليست فاصلة.

لقد دار حديث طويل حول اللغة العامية واللغة الفصحى في الرواية والقصة. والكلمة الفصل في هذا المجال بأنه لا غنى للقاص العربي من أن يعبر باللغة الفصحى التي تنتظم الاقطار العربية كلها، وتتجاوز ذلك الى الاقطار الاسلامية، وتفور في التاريخ القديم، وترسم ملامح المستقبل الذي يطمح للتوحيد.

ولكن ثمة فرق فصحي وفصحي، ونريد بالفصحي هنا لغة العصر التي تبض بالحياة التي نحيها اليوم، وليست الفصحى التي عاشها ابلونا قبل الف عام. كما ان اللغة القصصية قد تستعين باللغة الدارجة لحياء، سواء في بعض المفردات على السنة الشخصية او في لغة الحوار خاصة.

والحوار وظيفة فنية في سير اغوار النفسية الانسانية، واضفاء الحيوية على السرد القصصي الذي قد يكون مملا اذا كان وصفا باهتا، فضلا عن ان الحوار مجال لا يبرز عناصر الصراع الخارجي والدخلي بين الشخصيات. وسيوضح لنا الفرق بين الحوار في القصة والحوار في المسرحية. ففي القصة يكون الحوار جزءا من الاسلوب، بينما يكاد يكون في المسرحية كلا متكاملا.

وهذه المقومات الخمسة التي اشرنا اليها تتشابه في العمل القصصي الواحد، ولكن قد يعني القاص بواحد منها اكثر من غيره، وهذا راجع الى فلسفة القاص وطريقته في ادارة أحداثه ورسم شخصياته.

ولقد بدا لنا تحدثنا حديثا يشمل الرواية والقصة، وهو كذلك، لأنه لا توجد حدود صافية بينهما، بل اللحمة بينهما قوية. غير ان للقصة القصيرة طابعا ينفصل عن الرواية والقصة معا. وسنفرد لها هذا الحديث الموجز.

القصة القصيرة:

القصة القصيرة حديثة النشأة وهي وليدة القرن التاسع، بما فيه من حاجة الصحافة الادبية الى حكاية حديثة لا تستدعي قراعتها وقتا طويلا او مساحة واسعة في العدد الواحد في الصحيفة او في الاعداد المتسلسلة، ويعد من روادها الكبار في الغرب كل من انجار: ألان بو (١٨٠٩-١٩٤٩) الامريكي، ودي موبيسان (١٨٥٠-١٨٩٣) الفرنسي، وتشيفوف (١٨٦٠-١٩٠٤) الروسي^(١).

ويمكن لجمال الحديث عن خصائصها بالقول ان الحدث فيها لا يسمح بالتعدد ورصد التفصيلات بل هو حدث واحد يترك في نفس القارئ انطباعا واحدا. ولهذا فهي تميل الى القصر والتركيز الشديد، وهو تركيز لا يوفق ليه الا القلة النادرة من كتابها الموهوبين.

وهي وان توفرت على عنصر الشخصيات لكنها محددة، وغالبا ما تختار شخصية واحدة او اثنتين يعني الكاتب بتصوير اجوائهما للدخالية، بل غالبا ما تكون الشخصية هي ذات الاديب التي يتحدث عنها بضمير الغائب او المخاطب.

والمعنى او الهدف في القصة القصيرة يومي ليه القاص ايماء خفيا ويوحى به ابعاء شفيقا في عمق عرضه الفني ومهارته العالمية، معتمدا على اللغة الشعرية التي تتكشف بين يدي القاص وتتشع بدلالات غنية، وتكون ميدانا للتصوير الحي، والخيال الابتكاري النفاذ.

وبسبب من جدة هذا الفن وحدائته، وبسبب من صعوبته لم يأخذ طابعه النهائي حتى في هذا القرن، فهو في تجدد دائم، وكتابه يغيرون من مناهجهم باستمرار، فتجد منهم من يعني بعنصر الحادثة، وآخر يوغل في تحليل الشخصية، وثالث يتخذ من فنه وسيلة للتركيز على الطابع العاطفي شأن الرومانسيين، رابع يرسم رسوما كاريكاتيرية، وخامس تصبح القصة القصيرة على يديه قصة نظرية، بما فيها من

(١) مقدمة في النقد الادبي، ص ٢٨٤ وما بعدها.

رموز واساطير دالة...^(١).

ولدينا كتب قصة قصيرة بلغو بهذا الفن درجات عالية من التجويد، وهم يتوزعون في الاقطار العربية كلها، سواء أكلوا من جيل الرواد في النصف الاول من هذا القرن، أو النصف الثاني منه، من أمثال: محمود تيمور، ويحيى حقي، ويوسف ادريس، وذكريا تامر، وعبدالمك نوري، وفؤاد التكرلي، والطاهر وطار، وخليفة التكبالي وغيرهم.. والصحافة الادبية تبرز لنا بين فترة واخرى أسماء مبدعة واخرى واعدة.

ولقد وعنا بالحديث عن تاريخ القصة في اوروپا وفي الادب العربي القديم والحديث، ويبدو ان مثل هذا الحديث سوف يضم هذا الفصل على حساب الفصول الاخرى، ولهذا يمكن الرجوع الى المصادر التي تحدثت عن هذا للتاريخ.

رابعا: المسرحية

وهي قصة ولكن احداثها تجري على شكل حوار بين اشخاص يمثلون تلك الاحداث على خشبة المسرح الذي يؤمه المشاهدون.

ويمكن لجمال الفروق بين المسرحية والقصة في ان المسرحية تكتب لتمثل لا لتقرأ كما هو الحال في الرواية، كما ان المسرحية تعني بالافعال الانسانية التي تكون في الغالب واقعية بعيدة عن الخوارق للمعادن التي يمكن ان تستوعبها القصة. واذا كانت المسرحية تعبيراً عن الفعل الانساني فان وصف المشاهد ورصد المشاعر تكون اقرب الى القصة منها الى المسرحية.

ان المسرحية تحتاج في تمثيلها الى مناظر وخشبة مسرح وممثلين وملابس واضواء وموسيقى تصويرية، ثم الى المشاهدين الذين يأتون لقضاء فترة محدودة في قاعة المسرح، ولذلك فإن المخرج يراعي هذه الفترة ويضبط الاحداث، في حين ان القصة تتوفر على حرية واسعة ووقت متسع لتصوير حداثها واشخاصها، وتعطي

(١) الادب والفن، د. عز الدين اسماعيل، ص ٢٠٦.

القارئ وقتاً أطول لقراءتها وتأملها. فالمسرحية تعتمد على التكثيف، والقصة لديها مجال للتفصيل والاطناب.

ولهذا فالرواية لا تصلح للتمثيل بسبب هذه الفوارق إلا إذا أجريت عليها التعديلات المناسبة لشروط العمل المسرحي^(١).

عناصر المسرحية:

للمسرحية عناصر تشترك فيها مع القصة وهي الحادثة والشخصيات والفكرة، وأخرى تختص بها وهي الصراع والحوار والحركة، وإن كنا نجد في القصص شيئاً من هذه العناصر ولكنها نسبتها قليلة وطريقة عرضها مختلفة. وسنعرض إلى هذه العناصر جميعها.

أولاً: الحادثة

ويتم التعبير عنها مسرحياً من خلال ثلاث مراحل هي العرض والتعقيد والحل، وهي مراحل يربط بينها الكاتب المسرحي بما يسمى بالحبكة التي تراعي السببية في تطور الحدث من العرض إلى العقدة دون أن تعتمد على عنصر المصادفة أو المفاجأة المفتعلة. حتى إذا ما تأزمت الأمور ووضع البطل في حلقة مستحكمة من الضغوط، هفت النفوس إلى المخرج والحل المناسب، وغالباً ما يلوح الكاتب إلى هذا الحل بحيث يمكن أن يستشرفه النظارة قبل حدوثه. ويشترط نقاد المسرح أن يكون هذا الحل منطقياً ونتيجة للأحداث المتسلسلة السابقة^(٢).

ثانياً: الشخصيات

شأن المسرحية شأن القصة في ضرورة وجود الشخصيات، وفي كون بعضها

(١) في النقد الأدبي الحديث، د. محمد عبدالرحمن شبيب، ص ٤٠٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٠٨.

رئيسة وبعضها ثانوية في اداء الادوار.

ومن الاساس التي تذكر في جودة الشخصية في المسرحية تمثيلها الحقائق البشرية التي لا نخطئها في انفسنا وفي الناس الذين نعائسهم او الذين قرأنا او سمعنا عنهم. وهذا ما نلاحظه -مثلا- في تصوير شخصية عدو المجتمع (المست) لدى موليير بما في تلك الشخصية من نفاق وفاق وتمثل حاشية الملك آنذاك، ولم يكن موليير يفرض اراءه على تلك الشخصية، بل جعلها تبرز وكأنها تمثل الحقيقة الموضوعية.

ومن تلك الاساس في الشخصيات المسرحية تباينها واختلاف نزعتها ومشاربها من أجل ان تنهيا للصراع وتشتبك في تحريك احداث المسرحية. فليس من الصحيح تأليف شخصيات مسرحية متفقة في ميولها وغاياتها. ومع ذلك، يمكن ايجاد معنى للتعاون الاجتماعي في خضم هذا التناقض في الاهداف^(١).

وللشخصيات المسرحية ابعاد جسمية واجتماعية ونفسية يختلف كتاب المسرح في القاء الضوء على حائث منها دون الآخر بناء على المنهج الفني للكاتب أو المدرسة الاجتماعية أو السياسية التي ينتمي اليها. ولكن لا يعني هذا الفصل بين الابعاد، بل دمجها أحيانا في وحدة إنسانية لها سلوك ظاهري يضطرب في الحياة المرئية، وسلوك خفي حين يخلو إلى نفسها، وتبتعد عن الضوابط الاجتماعية، بمعنى ان بعض الشخصيات تعكس ما اصطلح عليه بازدواج الشخصية، كما هو معروف في الدراسات النفسية. وان كانت هناك شخصيات سوية صريحة صارمة ذات وجه واحد في السر والعلن.

ثالثا: الفكرة

كنا اشرنا الى التلازم الذي لا مفر منه بين العمل الادبي وفكرته واهدافه، ولكن الحديث عن الفكرة المسرحية يتخذ طابع (الموقف)، بما له من معنى فلسفي في

(١) النقد الادبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ص ٥٧٠.

العصر الحديث و (هو علاقة الكائن الحي ببيئته وبالأخرين في وقت ومكان محددين. ويقف الإنسان بسلوكه أو بفكره على موقفه حين يكشف عما يحيط به من مخلوقات أو أشياء بوصفها وسائل أو عوائق في سبيل حريته، فيتخذ تجاه ذلك كله مشروعا مرتبطا بما يحيط به من عوامل يتجاوزها بذلك المشروع الى غاية له، يحاول بها التغيير من حالته الحاضرة)^(١).

ولعل عنصر الفكرة في العمل المسرحي يرتبط ارتباطا وثيقا بالعنصر التالي (المصارع).

رابعاً: الصراع

وهناك يتجلى صراع الافكار بين البشر في علاقاتهم فيما بينهم أو في علاقاتهم بالقوى غير البشرية! فلقد عرضت لنا المسرحيات اليونانية فكرة الصراع بين البشر والالهة، أو بين البشر وبقدرهم الجبرية/كما يتضح جليا في (أوديب الملك) وصراعه مع القدر. أما المسرحيات الكلاسيكية في القرن السابع عشر والثامن عشر، فعلى الرغم من توافرها على عنصر الوعي والارادة، ولكنها بقيت محكومة بفكرة الصراع بين البشر وجبرية الموصفات الاجتماعية والاخلاقية.

وتتطور فكرة الصراع في العمل المسرحي مع تعدد المذاهب الفنية، ويتخذ الصراع أقوى أبعاده لدى المذهب الطبيعي والواقعي، ويكون مجاله الصراع بين الطبقات. الى غير ذلك من تماط الصراع بين المبادئ والافكار وبين اصناف شتى من الناس.

والصراع قد يكون خارجا يدور خارج للنفس الانسانية، أو بين الانسان وقوة اخرى تتمثل بشخصية اخرى، أو بكتلة اجتماعية، أو بقوى خفية. وقد تكون صراعا داخليا بين الانسان ونفسه، أو بين عقله وعاطفته، أو بين العقل الواعي والعقل الباطن لديه.

(١) المصدر السابق، ص ٥٧٨.

وخير أنواع الصراع ما كان ناميا متطورا يشتد ويتأزم بتأزم الاحداث وتعدّد
المواقف^٦

وعلى الرغم من معارضة بعض النقاد في كون الصراع ليس لازما لكل عمل
مسرحي، يبقى هذا العنصر من اهم مميزات العمل المسرحي، مع الإشارة الى
ضرورة توجيه فكرة الصراع نحو القيم النبيلة، وعدم توظيفه لخدمة طبقة دون
طبقة، أو مذهب دون مذهب. بل يجب ان ينتهي الى نوع من الالفه والسعي نحو
الاهداف المشتركة للانسانية. وخير مثال على انحراف فكرة الصراع ما انتهت اليه
بعض المجتمعات الاوربية والتي سحرتها فكرة الصراع بين الطبقات.

خامسا: الحوار

وما من وسيلة تبرز الصراع من اجلى مظاهره مثل وسيلة الحوار، ولهذا فهو
معلم اساسي من معالم العمل المسرحي للقديم والحديث. واذا كان الصراع هو
المظهر المعنوي للمسرحية، فان للحوار هو المظهر الحسي لها. وهو يؤدي وظيفة
هامّة حين يسير بالحبكة المسرحية ويطورها وينمي لحدائها، ويساعد على رسم
شخصياتها بابعادها المختلفة، فيدل على وضعها الاجتماعي او مستواها الفكري
والخلفي.

ويشترط النقاد في الحوار المسرحي ان يكون بعيدا عن التكلف والافتعال،
مناسبا للشخصية وموقفها وقيمتها الاجتماعية الفكرية، نابضا بالحياة والحيوية،
مغريا للمشاهد بمتابعته والسير معه حتى نهاية المسرحية^(١).

ومما يميز الحوار الجيد لغته، وذلك حين تختار اختيارا دقيقا، فتكون مكثفة
وموقعة توقيعا موسيقيا مرتبطا بنبضات الروح الانساني، وطموحاته ومعضلاته.
وهذه اللغة ليست سواء على السنة الابطال جميعهم، بل لكل بطل او شخصية لغتها^٧
من النماذج المثالية العليا، الى اقل الشخصيات شأنًا ومكانة اجتماعية.

(١) النقد الادبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، ص ١٤٧.

ومن العيوب البارزة في لغة المسرح ما يلي:

١- النزعة الخطابية

٢- النزعة الغنائية

٣- النزعة الانشائية

٤- النزعة الجنلية الذهنية^(١).

ولقد دار نقاش حاد في بيئتنا العربية حول لغة الحوار في المسرح، أتكون عامية أم تكون فصحي؟ ولقد بدأ هذا النقاش أخيراً وانتهى إلى الانحياز إلى اللغة للفصحى بما فيها من عمق وامتداد، وبما فيها من قدرة على مخاطبة الجماهير العريضة ليس في قطر عربي واحد، بل في الاقطار العربية كافة، فضلاً على الاقطار الاسلامية التي تشارك العرب في الاحاسيس والمشاعر وقداسة اللغة العربية وبعدها الديني الحريق.

كما دار نقاش آخر حول العودة بالمسرحية إلى اللغة الشعرية كما هو الحال في عصورها الأولى، ولكن الغلبة التي لا تتأزع كانت للغة النثرية لانتصافها بالواقع، وسهولة ادارتها على السنة الشخصيات دونما تكلف. ومع هذا فهناك مسرحيات شعرية تظهر من حين لآخر في البيئة الاوربية والبيئة العربية. وقد مر الحديث على جانب منها في الفصل السابق.

سادساً: الحركة

وهي نتيجة طبيعية للعنصرين السابقين: الصراع والحوار. فالصراع بما يستدعي من وجود طرفين متناظرين أو متضادين أو مختلفي المبادئ والاهواء والغايات يولد هذه الحركة الخارجية في مظاهر الشخصيات، ويوجي بحركة داخلية متمثلة في الاهداد الفكرية والنفسية.

كما ان الحوار بما يمثله من أخذ ورد يختلف عن صيغة السؤال والجواب المعروفة، ويشد المشاهد ويجذب لفتباهه، كلما كان الكاتب متمرساً في لغة الحوار التي قلنا عنها انها يجب ان تكون ذات جمل قصيرة نابضة بالحياة والحركة.

(١) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ص ٦١٣.

ولا يعني هذا ان تكون المسرحية ممثلة على خشبة المسرح حتى تتصف بالحركة. بل قد تكون مقروءة احيانا، خاصة للمسرحيات ذات الطابع الذهني والفلسفي ومع ذلك تبقى متصفة بهذه الحركة ولكنها تصبح حركة ذهنية، وليست حركة عضوية، كما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل^(١).

وقد اشرنا في فصل (الشعر واتواعه) الى انواع المسرحية كالمأساة التي تطورت في المديح، والمهابة التي تطورت في الهجاء، واشرنا الى نشوء الدراما الحديثة بما فيها من مزج بين النوعين. وقد مر تاريخ المسرحية عند الاوربيين بمراحل متعددة، واحتضنتها مذاهب ادبية شتى. وكان لها شأن آخر في واقعا العربي الذي وجد فيها خير وسيلة للنقد الاجتماعي والسياسي وبت الوعي الفكري في شرائح واسعة من الناس. وما زالت تواصل تكاملها ما بين تأثير بالمسرح الاوربي حينا، وما بين ابداع ذاتي مرتبط بحياتنا وتراثنا حينا اخر.

(١) الاديب وقولته، ص ٢٤٨.

الفصل التاسع

المذاهب الأدبية

وردت اشارات عابرة الى بعض المذاهب الادبية في الصفحات والقصود السابقة، ولكنها، في واقع الامر، غير كافية لاعطاء صورة واضحة عن هذه المذاهب من حيث دوافع نشأتها وظروفها وخصائصها الفنية.

ومن المعلوم ان الحديث عن هذه المذاهب يساعدنا على تكوين تصور عن طبيعة التأثير بين ادبنا العربي والحديث والأدب الأوروبية. وهذا ما يدرس في مادة الأدب المقارن، ولكننا نحتاج إليها في النقد الأدبي كذلك. فغير خفي عنا تلك الوشيجة الحميمية بين الدراسات الأدبية، وخاصة بين موضوع دراستنا هذه (النقد) وبين الأدب المقارن.

وسوف نقف عند إبراز هذه المذاهب، وأكثرها صلة وتأثيراً بأدبنا العربي. وهي: الكلاسيكية والرومانسية والواقعية والرمزية، على أن نتوخى الإيجاز في هذا الحديث، لأنه باب يمكن أن يتسع لمئات الصفحات.

أولا الكلاسيكية:

الآثار التي تركها الإغريق والرومان في الشعر المسرحي خاصة، والقواعد النقدية التي استخلصها منها أرسطو في كتابه (فن الشعر)، كانت هي الأصول التي عاد إليها الأوروبيون في عصر النهضة في القرن الخامس عشر، وبالتحديد في اليوم الذي سقطت فيه القسطنطينية عام (١٤٥٣م) على يد القائد التركي محمد الفاتح. فمنذ ذلك الوقت رحل أدباء هذه المدينة وعلمائها، وهم يحملون المخطوطات اللاتينية القديمة إلى إيطاليا وما جاورها^(١). حتى إذا ما حل القرن السابع عشر اعتبر الفرنسيون أنفسهم الورثة الحقيقيين للتراث الاثني. وكان لنتائج المسرحي على يد فولتير وراسين وكورنيه وغيرهم شأن يضاهي الأدب الكلاسيكي القديم، ويضيف إليه من روح العصر الحديث ومشكلاته. بل إن نالدهم الكبير (بوالـو) (١٦٦٣-١٧١١) قد لهذه الكلاسيكية من خلال كتابه (فن الشعر) مما جعل لها

(١) تاريخ الأدب الحديث، د. حامد حنفي داود، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط١،

رسوخا في الحياة الادبية. ومن المعلوم انه كان يحذو حذو ارسطو اليوناني وهوراس الروماني في هذا التقليد. وما كان لهذا الرسوخ ان يتزعزع لولا الرياح العاتية التي عصفت به على يد الرومانسية. ولقد اشرنا الى شيء من هذا في فصل (نشأة النقد لدى الغربيين). ونريد هنا ان نقف عند ابرز خصائص الابدع الكلاسيكي كما تقرر في العصر اليوناني والروماني، وعصر النهضة والقرن السابع عشر. وهي تتمثل بما يلي:

١- انه تقليد للابدع القديم وتقديس له، وللنظر اليه على انه بلغ درجة من الكمال لا يستطيع الوصول اليها ادباء القرون اللاحقة.

٢- دعا الكلاسيكيون الى الاعتماد على العقل، واعطائه زمام الحكم والسيطرة على الخيال والعاطفة، ولكن هذا لا يعني ان العقل الذي دعا اليه الكلاسيكيون عقل تجريدي بارد، بل هو عقل انفعالي يتحقق فيه التوازن بين الفكر والخيال من جانب، والفكر والعاطفة من جانب آخر.

وهذه السمة العقلية هي اثر من اثار المنهج الارسطي في العصر اليوناني، كما انها وليدة فلسفة ديكارت (١٥٩٦-١٦٥٠) العقلية في القرن السابع عشر.

٣- الاهتمام بالشكل وجعل المضمون تابعا له. وذلك لاعتقادهم ان الموضوعات جميعها طرقها اليونانيون، ولم يبق لديهم الا الاهتمام بالشكل الذي يتمثل في الصياغة الجيدة، والتعبير للقصيدة، والصقل والتنقيف، حتى تتم فيه صفة الوضوح التام.

٤- يؤمن الابدع الكلاسيكي بهدفية الابدع واخلاقيته وتوظيفه لاصلاح المجتمع عن طريق الوعظ او النقد او الهجاء.

٥- التزمت الكلاسيكية بالوحدات الثلاث (وحدة الموضوع، وحدة الزمان، ووحدة المكان)، وهم ينسبون هذا الى ارسطو، في حين انه لم يتحدث الا عن وحدة الموضوع. ومن المعلوم ان هذه الوحدات خاصة بالنتاج المسرحي.

٦- فصلت الكلاسيكية بين الانواع الادبية، وخاصة بين التراجيذا والكوميديا في المسرح، فكل منهما في الآثار الكلاسيكية اليونانية، بل وفي عصر النهضة، والقرن السابع عشر، خصائصها ووظيفتها^(١).

هذا بلاجاز شديد شأن الكلاسيكية في الادب الاوربية فما نصيبها في ادبنا العربي القديم والحديث؟.

ان الحديث عن الكلاسيكية في الادب العربي لا يعني ان ادبنا تأثر بالادب الاوربية القديمة او الحديثة في هذا المجال. بل لادبنا ظروفه الخاصة، وان تشابه في بعض الوجوه- مع الادب الاوربية.

فمن المعلوم ان القصيدة العربية في العصر الجاهلي بلغت درجة من النضوج في تقاليدها الفنية والفكرية، وكان هذه ثمرة لمرحلة من التطور سبقت هذا العصر، وان كنا لا نملك المعلومات الكافية عن تلك المراحل.

وفي العصور التالية للعصر الجاهلي، كالعصر الاسلامي والاموي والعباسي، اتخذ الشعراء من القصيدة الجاهلية نموذجا يتحذى في لغتها وموسيقاها وصورها واغراضها، وان تخلل هذه العصور بعض الاتجاهات التجديدية من مثل ثورة ابي نواس على المقدمة الطللية^(٢)، او تجديد ابي تمام في الخيال ومبالغته في عنصر البديع، الى غيرهما من الشعراء الذين اضافوا الجديد الى الشعر القديم، ولكن، بشكل عام، ظلت القصيدة الجاهلية القديمة ذات سطوة وتأثير في مراحل الشعر العربي كله تقريبا.

(١) التفصيل الحديث عن خصائص الكلاسيكية وظروفها بنظر:

أ- الكلاسيكية في الادب والفنون العربية والفرنسية، د. ماهر حسن فهمي، ود. كمال

فريد، مكتبة الانجلو المصرية، ب ت، ص ١١، وما بعدها.

ب- النقد الادبي، احمد امين، ص ٢٧٨، وما بعدها.

(٢) ينظر، للعصر العباسي الاول، د. شوقي ضيف، ص ٢٣١.

وهذا يعني ان القصيدة العربية ذات طابع كلاسيكي في خصائصها في المراحل التي تلت العصر الجاهلي حتى عصرنا الحديث. وان تخلل تلك المراحل بعض السمات الرومانسية او الرمزية على انها ليست سمات ذات طابع مذهبي محدد، بل هي سمات عامة.

اما في العصر الحديث، وهو العصر الذي طرأت فيه على العرب والمسلمين عموما ظروف جعلت من العودة الى الدين والتراث عموما بما فيه من فكر وادب وضرورة املاها طابع الصراع مع الحضارة الاوربية الغازية. فكان الادب الذي نتج من المرحلة الاولى مكن هذا العصر، وهي المرحلة التي اطلق عليها بالمرحلة الاحيائية في القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، كان هذا الادب يستهدي الأنوابع العربية القديمة في عصور ازدهاره، وينسج على منواله لغة وصورة وموسيقى وان كانت مضمامينه واغراضه قد استجابت لدواعي الصراع وضرورات الدفاع والمحافظة على الذات^(١).

وقد سمي هذا الشعر بمصطلحات كثيرة منها التقليدية والاتباعية، والبيانية، والمحافظة، وكلها مصطلحات تشير الى الطابع الكلاسيكي وخصائصه، بما فيه من تقديس القديم والمحافظة على الشكل والاهتمام بالضوابط والقواعد، بالاضافة الى بروز الطابع العقلي، وظهور الهدف الاخلاقي والاجتماعي في توجيهات الادباء والشعراء. كما مر علينا قبل قليل من خصائص الكلاسيكية الاوربية.

على ان هذه الكلاسيكية العربية الجديدة ولدت تحت ضغوط العصر الحديث - كما اشرنا - ولم تكن وليدة للتأثير بالكلاسيكية الاوربية، مثلما سنلاحظ في شأن المذاهب الادبية الحديثة الاخرى، وبروز الاثر الاوربي فيها. وقد اشرنا من قبل الى ان طابع الادب الكلاسيكية الاوربية كان منحصرا في المسرح غالبا سواء في

(١) اثر القرآن في الشعر العربي الحديث، المرحلة الاحيائية، للباحث، دار المعرفة دمشق، ط١، ١٩٨٧، ص٩، وما بعدها. ومحاضرات في الادب العربي الحديث، مخطوط الباب الاول، للفصل الخامس (السمات الفنية)، للباحث ايضا.

الادب اليوناني والروماني القديم، او في الآداب الاوربية التي قلنت ذلك الادب وسارت على منحاها، في حين ان الطابع الكلاسيكي في الادب العربي الحديث برز في الشعر خاصة، وفي النثر عموما كالخطابة والمقالة.

كما ان الاحيائية او الكلاسيكية العربية الجديدة تختلف عن الكلاسيكية الاوربية في انها غير خاضعة للحدود الفاصلة بين العقل والخيال والعاطفة، ولم تكن وليدة اتجاه مذهبي او فلسفي محدد، كما هو شأن المذاهب في اوروبا. ولهذا نلاحظ في الشاعر الاحيائي الواحد روحا رومانسية الى جانب طابعه الكلاسيكي العام. وتستطيع ان تجد هذا في شعر كل من : احمد شوقي وحافظ ابراهيم من مصر، ويدي الجبل من سورية، والجواهري والرصافي من العراق، ومحمد العبد آل خليفة من الجزائر، واحمد رفيق المهدي من ليبيا وغيرهم من الاقطار العربية الاخرى.

ونظرا الى الشبه الكبير من ناحية الشكل الفني بين هذا الشعر الاحيائي وبين الشعر العربي القديم، واعتادنا على قراحتهما والتأثر بهما في مختلف المراحل الدراسية التي مررنا بها، فلا نجد ضرورة لذكر بعض النماذج.

ثانيا: الرومانسية

وهي وليدة الثورة على القيم الكلاسيكية في اوروبا في مجالات السياسة والاجتماع والفكر، وذلك في الربع الاخير من القرن الثامن عشر. وهي مدينة الى افكار (جان جاك سورو) في فرنسا التي مهنت للثورة الفرنسية عام ١٧٨٩، وجسدت القيم الليبرالية او للنزعة التحريرية في مجالات الحياة كافة^(١).

فلقد سيطرت الملكية والاقطاع والكنيسة على اوروبا لفترة طويلة، واخضعت

(١) الادب ومذاهبه، محمد مفيد الشوباشي، ص١٠٧، وينظر فصل (نشأة النقد لدى الغربيين) من هذا الكتاب.

الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية الى قيود وضوابط كان الانسان ينوء بحملها، ولكنه لم يعد قادرا على تحملها في القرن الثامن عشر بما عجز فيه من افكار واكتشافات وتوجيهات وطنية وقومية.

ولقد كان للتوجيهات الفلسفية الجديدة في هذا القرن اثر في الابتعاد عن الكلاسيكية وسماتها. فاذا كانت فلسفة (ديكارت) العقلية وراء ترسيخ الضوابط الكلاسيكية، فان لفلسفة (كانت) (١٧٢٤-١٨٠٠) اثرها في توجيه الفكر الانبي والنقدي نحو التعبيرية، فقد كان (يرى بأن طريق المعرفة الحقيقية هو الشعر)^(١)، وجاء بعده هيكل (١٧٧٠-١٨١٣) الذي عمق من التأكيد على الذات الانسانية واعتبر الايمان بالعالم الخارجي متوقفا على هذه الذات. وما دامت الذات تتغير، فان كلا منها يخلق العالم على صورة خاصة. وهذا يعني ان الذات يخلق الموضوعي، وان العالم الداخلي للذات العارفة هو اساس صورة العالم الخارجي لديهما^(٢). وما دام الامر كذلك، فلا بد ان يقوم للشعور والوجدان والعاطفة على العقل والخبرة والتجربة.

ومن اسباب ظهور الرومانسية اكتشاف شكسبير وتأثير ادبه الذي لم يتقيد بالوحدات الثلاث (وحدة الزمان والمكان والحدث) ولم يلتزم بمبدأ الفصل بين الانواع التي كان اليونانيون والكلاسيكيون الجند يتقيدون بها، بالإضافة الى ما في ادبه من قدرة على التحليل ووصف العواطف الانسانية والاخلاق البشرية.

وبما ان المتطلعين الى التجديد كانوا يضيقون بالقواعد الكلاسيكية فانهم اعجبوا بمسرحيات شكسبير وفضلوها على المسرحيات الكلاسيكية المتأثرة بالمسرحيات اليونانية ومن اولئك فيكتور هوجو احد رواد الرومانسية الفرنسية الذي قام بترجمة مسرحيات شكسبير الى الفرنسية ودراستها دراسة متمعة، مستنبطا ما فيها من

(١) محاضرات في نظرية الادب، د. شكري عزيز الماضي، ص: ٤٠.

(٢) مقدمة في نظرية الادب، د. عبد المنعم ثلثمة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٦،

ص: ١٩٤.

خصائص، ومتخذاً منها سلاحاً ضد الكلاسيكية وقواعدها.

وعلى الرغم من أن الفرنسيين كانوا المبكرين لاكتشاف شكسبير فإن الألمان كانوا أشد إعجاباً به واستفادة من آرائه^(١).

ومما كان له أثر، كذلك، في التوجيه الرومانسي الأوربي تلك الرحلات والأسفار إلى عالم الشرق السحري حيث أطلق خيال الأوربيين في الحلم بحياة خير من حياتهم المادية. فلقد كتب الرحالة عن حكمة المصريين ووصفوا سحر بغداد، كما جسده حكايات ألف ليلة وليلة، ووصفوا الهند، بما فيها من عادات وتقاليد غريبة.

ولقد كان لفشل نابليون وهزيمته في معركة (واترلو) عام ١٨١٥ أثراً بارزاً في تأجيج الروح الرومانسية، وطبعها بطابع الحزن واليأس والتشاؤم، وذلك لأن الفرنسيين الذين حسبوا أنهم أصبحوا حملة لراية الحرية، وصاروا يطحنون بأنهم سيقدون العالم، ويملكون فجاء الأرض، انتهوا إلى هزيمة منكرة، ووقعوا في قبضة أعدائهم^(٢).

وعلى
ونستطيع أن نتعرف على ملامح هذا المذهب من خلال مواقف شعرائهم من هذه القضايا الموضوعية:

١- الدين: يلاحظ القارئ لأشعار الرومانسيين أنهم أكثر ميلاً إلى الدين من المذهب الكلاسيكي السابق، وهذا ما ينسجم وطابع التوجه العاطفي لديهم فقد شذم عالم الروح وغموضه وإسراره. وربما يكون هذا الميل نتيجة لطغيان التوجه المادي في الحياة الأوربية. ولكن هذا لا يعني أنهم جطلوا من نتائجهم محتوى للافكار الدينية، أو دعوا إلى هذه الافكار بطريقة وعظية، بل أن شعريهم يعبر

(١) الرومانتيكية، د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣، ص ٤٠.

(٢) ينظر، الأديب ومذاهبه، د. محمد مندور، دار النهضة مصر، للقاهرة، ب ط ب ت، ص ٦٥، ٦٧.

عن حاجة الانسان الى العقيدة الروحية (ولكنها عقيدة حرة منيعها القلب، ولا تلتزم حرفيا لتباع دين من الانبياء السماوية)^(١) وربما وجدت لدى بعضهم شطحات صوفية غريبة، وربما صاحب اشعارهم كثير من الشك والقلق وعدم الاطمئنان.

٢- الطبيعة: مثل الميل الى الطبيعة لدى الرومانسيين مرحلة حضارية جسدتها فكرة الثورة على القيود والتقاليد والظلم، وذلك منذ ان دعا جان جاك روسو الى ان يتعلم الانسان من الطبيعة مباشرة، وليس مما اعتاده الناس من مواصفات. ومنذ ذلك الحين صار التوجه الى الطبيعة يمثل ميلا الى الفطرة والنقاء الحرة. وقد عرف عن الرومانتيكيين حبهم للوحدة، ورغبتهم في ترك المدن والفرار الى الطبيعة بما فيها من حقول وبحار وجبال، بعيدا عن مشكلات المجتمع وهمومه وحروبه.

وفي الغالب فانهم يتناولون من الطبيعة مناظرها الكثرية التي تتلام مع احساسهم ومع حالاتهم كالعواطف والقمر الشاحب والليالي المظلمة، والامواج الهائجة، ويصفون سقوط اوراق الاشجار، وتلبذ السماء بالغيوم والضباب، وتساقط الثلوج، ويتحدثون عن الذبول والفناء من خلال مشاهد الخريف خاصة.

والرومانسيون لا يحبون الطبيعة فحسب، بل يدونها صدقة لهم تشاركهم مشاركة روحية وقلبية، وربما ارتفع هذا الحب الى درجة التقديس، وربما صار مجلى لعظمة الله الذي ابدعها.

٣- الحب والمرأة: تختلف نظرة للرومانسيين للحب والمرأة عن سابقيهم الكلاسيكيين الذين كانوا يصدرن عن طابع العقل، فينظرون الى الحب على انه نوع من الهوى، فكانوا قليلا ما يتحدثون عن ذواتهم وتجاربهم الخاصة. اما الرومانسيون فقد قادهم التوجه للعاطفي الى النظرة الى الحب على انه

(١) الرومانتيكية، ص ١٥٢.

عاطفة ملهمة وفضيلة كبرى. وقد ارتفعوا بالحب الى درجة التقديس والعبادة وارتفعوا به عن اللذوات والدوافع الحسية.

ونتيجة لهذا ارتفعت مكلفة المرأة لديهم فصارت ملاكا نزل من السماء لينقي النفوس ويظهرها، ويقربها الى الله ^(١)، ولكن هذا كان يقتصر في بعض الاحيان بالنظر اليها على انها شيطان غاو وكائن خائن، خاصة لدى الشعراء الذين فشلوا في حبهم او هجرتهم نساؤهم، لو خانتهم حبيباتهم.

وإذا ما أضفنا الى هذه المواقف خصائصهم الفنية التي تقتربت اللغة فيها الى لغة الحياة اليومية، وابتعدت عن اللغة التي تستوحي عالمها من الأدب القديم ومفرداته. ولا عجب فاشتقاق الرومانسية جاء من كلمة (Romnius) التي أطلقت على اللغات واللهجات الشعبية التي تفرعت من اللغة اللاتينية ^(٢). ثم هي تستقي مفرداتها من عوالم الطبيعة والروح والموسيقى والحب، وهي عوالم تنجح باللغة الى الرقة والهمس بعيدا عن الجهرية والخطابة القديمة.

أما صورهم فهي صور الخيال الجامح، والعالم المجهول، والعلاقات الشائفة بين الأشياء وسيطرة العاطفة على هذا الخيال، وقيادتها له. وربما صاحب هذا ميل الى الرموز والاساطير، وهذا الميل سيفضي الى مذهبية واضحة المعالم كما سنشهد لدى المدرسة الرمزية.

وختلصة الامر في سمات الرومانسية انها تعبير عن ذات الاديب ونوازعه، وليس محاكاة لعالم المتل، او عالم الطبيعة، كما هو الحال في نظرية المحاكاة اليونانية، بل هي ليست تعبيراً عن المجتمع وقوانينه، كما هو الحال في نظرية الانعكاس التي سنتحدث عنها في فترة المذهب الواقعي.. ولهذا سمي المذهب الرومانسي بالمذهب التعبيري. ويراد به التعبير عن عواطف الاديب وعوالمه الذاتية.

(١) المصدر السابق، ص ١٩٠.

(٢) الادب ومذاهبه، د. محمد مفتاح، ص ٥٩.

وقد اشرنا الى ان التعبير عن الذات لدى الرومانسيين كثيرا ما كانت ترقى الى الشكوى والاحساس بالالام والتبرم من الحياة وقوانين المجتمع وظلمه، ولذلك جاءت نتائجهم طامحة بالاحزان متفحمة بالشكوى لاثمة بالهروب اما الى الطبيعة او الى عوالم الروح او الى الماضي بذكراته المرة والحلوة أحيانا.

وهذه المعالم للرومانسية الاوربية نجد لها بعض الملامح في شعرنا العربي القديم، ولكنها لم تتخذ طابعا مذهبيا تتجسد فيه النسيب الفنية للرومانسية بدرجة عالية الا في العصر الحديث، وفي الربع الأول من القرن العشرين خاصة. وذلك للاتصال المباشر بين حياتنا الثقافية والثقافة الاوربية عن طريق الصحافة والكتاب والسفر بل والمناهج المدرسية الحديثة في الاقطار العربية.

. ولا اخطئ اذا قلت ان (هازلت) هو امام هذه المدرسة كلها في النقد، لأنه هو الذي هداها الى معاني الشعر والفنون واغراض الكتابة^(١)

وتجد مصداقية هذه الثقافة الانجليزية لدى رواد ال اذا، كان المؤثر الخارجي الاوربي من ابرز المؤثرات في نشأة الرومانسية في الأدب العربي الحديث. ويقول الأستاذ عباس محمود العقاد، وهو من ابرز اعمدة هذا الاتجاه: (فالجيل الناشئ بعد شوقي ولید مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها من تاريخ الادب العربي، فهي مدرسة اوغلت في القراءة، ولم تقتصر قراءتها على اطراف الادب الفرنسي، كما كان يغلب على ادباء الشرق الناشئين في اواخر القرن الفاجر... ولعلها استفادت من النقد الانجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون للكتابة الاخرى مدرسة الرومانسية الاخرين مثل المازني وعبد الرحمن شكري. اما شعراء المهجر الشمالي والجنوبي فواضح اثر الشعر الامريكي والانجليزي في آثارهم. وامتد هذا التأثير الثقالي في الجيل التالي لهم من الشباب من جماعة لبولو مثل ابراهيم ناجي وعلي محمود طه والمهندس وبلي القاسم للشبابي وغيرهم.

(١) شعراء مصر ويبحثهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٠، ص ١٩١.

ولكن هذا التأثير الخارجي لم يكن ليجد طريقه سهلاً في النفوس لولا الظروف المحلية التي كانت مهيأة في البيئة العربية آنذاك لاستقبال هذا النوع من الأدب والكتابة على هدهد. ولعل من أبرز هذه الظروف ذلك الحزن الذي تولد نتيجةً للاحتياط بعد فشل الثورات التي قاومت الاحتلال في مشرق العالم العربي ومغربه، بالإضافة إلى الظلم والقهر الذي مارسه السلطات الوطنية التي ورثت الحكم من الاحتلال الأجنبي، بطريقة يعرفها رجال السياسة ولعبة الحكم. ولهذا نمت نبذة الحزن والتشاؤم واليأس في البيئة العربية، وتغذت حين وجدت ما يشبهها في الأدب الأوروبية في المرحلة الرومانسية التي مرت بها أوروبا في أواخر القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر. والا كان بإمكان الشعراء الذين اطلعوا على الأدب الأوروبية في بدايات القرن العشرين عنفاً أن يقلدوا المذاهب الأدبية الأخرى التي كانت سائدة في القرن العشرين، ولكنها لم تكن تتسق وهوام ومولجدهم الحزينة^(١).

ومع هذا التأثير الواضح لذي لا يمكن إنكاره بحال، فإن الرومانسية في الأدب العربي الحديث لها طابعها وسماتها المتصلة بواقعنا السياسي والحضاري، يقول الدكتور حلمي علي مرزوق: (حتى أولئك الذين سلكوا ممالك الرومانتيكيين من شعرائنا المحدثين، وبرزوا برويتهم الجديدة برزوا غير منكور، تحس في شعرهم شيئاً كالشعور من معاناة الكبح أو الحذر الخفي أن يشتط بهم الخيال. وهذا الشئاني ثار بنفسه وثار بالحياة الاجتماعية، كما ثار بالأرض والسماء، إلا أنه يعود آخر الأمر فيفرغ إلى الله بالتوبة والاستغفار. ولعل في ذلك كله تفسيراً لما آل إليه امر الرومانتيكية في مصر وعامة العالم العربي، لأنها لم تنجح قط في فلسفتها بقدر ما نجحت في تلخيص الأدب العربي الحديث في أفق الشكل والقالب الشعرية التي مات فيها الإحساس، كما صرفته عن الغلو في التجديد...)^(٢).

وبسبب من هذا تجد الدكتور عبدالقادر القبط يسمي هذا الاتجاه في أدبنا

(١) محاضرات في الشعر العربي الحديث، للباحث، مخطوط ص ١١٦.

(٢) شوقي وقضايا العصر والحضارة، دار النهضة العربية، بيروت، ط ١، ١٩٨٥، ص ١٩١.

بـ (الاتجاه الوجداني) تميزاً له عن خصوصيات الرومانسية الغربية وارتباطها بالتيارات الفكرية والفلسفية. ولعل من آيات الملامح الخاصة بأدبنا ذلك التيار من التفاؤل والثورة والتمرد الذي انتهى إلى الواقعية والارتباط بظروفنا الاجتماعية والسياسية، كما سنلاحظ.

ومن الجدير بالذكر ان شعراء الاتجاه الوجداني لدينا ليسوا كلهم سواء في درجة تأثيرهم بالرومانسية الغربية، او تمثلهم لخصائصها. فمن المعروف ان هذا الاتجاه مثلته ثلاث مدارس هي مدرسة الديوان ومدرسة المهجر ومدرسة ابولو التي مثلت قمة ما وصل اليه هذا الاتجاه في ادبنا.

وبما ان صدر هذه الصفحات لا يتسع لنذكر قصائد كاملة، فاننا سوف نكتفي بالتمثيل لبعض النصوص الدالة على خصائص هذا الاتجاه.

يقول ابو القاسم الشابي

ها انا ذاهب الى الغاب يا شعبي	لاقضي الحياة وحدي بياسي
ها انا ذاهب الى الغاب على	في صميم الغابات ادفن بوسي
ثم انصاعك ما استطعت فما انت	باهل لخمرتي ولكاسي
سوف اتلو على الطيور اناشيدي	واقضي لها باحزان نفسي
فهي تدري معنى الحياة وتدري	ان مجد النفوس يقظة حسي
ثم تحت للصنوبر للناضر الطو	تحط السيول حفرة رمسي
وتظل الطيور تغلو على قبري	ويشدو النسيم فوقي بهمس
وتظل للفصول تمشي حوالتي	كما كن في غضارة امسي ^(١)

فهو يهرب من الواقع الذي لا ينسجم ومثله وطموحاته، ويشور على المجتمع، ولكنها ثورة سلبية، ولهذا تراه يرتاح الى العيش في الغاب بعيداً عن الظلم

(١) الديوان، دار العودة، بيروت، ب طه ١٩٨٨، ص ٢٤٩.

الاجتماعي. تطلعا الى الحرية والبراءة، ويبحثا عن القيم المفقودة في المجتمع. بل تشنعا بالبشر الذين لا يقدرون قيمة الشاعر ذي القلب النبوي، والروح العبقري.

انه ارتياح الى الطبيعة في هذه الحياة، وما بعدها، حيث تظل رموز هذه الطبيعة من الصنوبر والسيول والطيور والنسيم، بل القفصول كلها تغني لهذا الزائر الذي احبها وافنى حياته فيها.

ومن شعر الطبيعة الى الحب والمرأة التي صارت لدى الرومانسيين مثالا يطمح كل شاعر ان يحظى بعناقه في عالم الواقع، ولكنه يمز ويصبح بعيد المنال، فيزدادون تشوقا اليه وتحرقا، وينظرون اليه نظرة تقديس وتهيب وجلالة، حتى لتراهم يتحدثون عن المحبوب وكأنهم في محاريب عبادة وتبتل. ولهذا شاع في قاموسهم الشعري هذا العيل من الالفاظ الدينية ذات الدلالات الموحية، مثل : الصلاة، والوحي، والمحارب، والكعبة، والهدى، والنور... تلاحظ هذا بشكل خاص في شعر ابراهيم ناجي، فهو يتطهر بالحب ويسمو به حتى يصبح روحا شفافة لا تنتمي الى عالم المادة والطين، فيتجاوز خطايا الناس ويغفر لهم زلاتهم معه، لانه تجاوز عالمهم الحسي المحدود الى عوالم اوسع وارحب بفضل هذا الحب الكبير:

سناك صلاة احلامي	وهذا الركن محرابي
به التقيت آلامي	وفيه طرحت اوصالي
هوى كالسحر صيرني	ارى بقريحة الشحب
وطهرني ويصرني	ومزق مغلق الحجب
سموت كأنما امضي	الى رب يناديني
فلا قلبي من الارض	ولا جسدي من الطين
سموت ودق احسامي	وجزت عوالم البشر
نسبت صغائر الناس	غفرت اساءة القدر ^(١) .

(١) ديوان ابراهيم ناجي، وزارة الثقافة، القاهرة، ب ط ١٩٦١، ص ٧٣.

بهذه اللغة الشفيفة، وهذه الصورة الموحية المكثفة المرتبطة بالنفس، وهذه الموسيقى المتلونة الهامسة. ولا اظن أننا بهذا النص او بغيره نستطيع ان نرصد الخصائص المعنوية والفنية لهذه المدرسة، فالعودة تكون، اذا، لدواوين الشعراء انفسهم، وللدراسات التي كتب عنهم.

ثالثا: الواقعية

لقد شاخت الرومانسية في اوربا، ومل الابداء احلامها وسرحاتها، فاتجهوا الى الواقع يعالجون قضاياها واحداثه، ووجدوا فيه غنى عن تاريخ اليونان وادبهم، كما كان يميل اليه الكلاسيكيون، كما وجدوا حياتهم تختلف عما توهمته الرومانسية في عواملها المجنحة، ونظرتها المثالية للانسان والحياة.

فالحياة -في التصور للواقعي- ليست دار نعيم وصدق وبراءة، بل ان شرها اكثر من خيرها، والمها لكبر من سعادتها، وان العدل فيها وهم وسراب، وان الناس فيها تحركهم غرائزهم وتقودهم اطماعهم الى الغش والكذب والاحتيال، وما تلك المعاني من مثل الكرم والوفاء والشرف والامانة والنبل الا اوهام شعراء^(١).

ولقد كانت الفلسفات التي سادت القرن للتاسع عشر وراء هذا التوجه في فهم الالذب ووظيفته، خاصة الفلسفة الوضعية او التجريبية التي كان من ابرز روادها اوجست كونت (١٧٩٨-١٩٥٧) والتي ترى ان المعارف اليقينية هي التي تؤخذ من منابع العلوم للتجريبية، وان ما يحصم الانسان عن الخطأ هو ابتعاده عن الافكار الذاتية واعتماده على التجربة.

ومن الفلسفات التي مهدت للواقعية الادبية في القرن التاسع عشر الفلسفة المادية التاريخية، او المادية الديالكتيكية التي ترى ان الفكر والثقافة والنظم السياسية بنية عليا تعتمد على البنية التحتية التي هي الانتاج المادي الاقتصادي وهذا يعني ان

(١) تنورق الالذ، د. محمود ذهني، ص ٣١٤.

(الفكر انعكاس للمادة)^(١).

وجاءت نظرية دارون لتعمق الفهم المادي للحياة، وذلك بتأكيدهما على حيوانية الانسان، وأنه لا يختلف عن بقية الحيوانات التي تسيطرها الفرائز وتحكمها الجبرية الوراثية او الاوضاع البيئية.

ويؤرخ الباحثون لبدايات الاتجاه الواقعي ببدايات القرن التاسع عشر، وبالدقة في عام ١٨٣٠ على يد الروائي الفرنسي أندريه دي بلزاك (١٧٩٩-١٨٥٠) الذي كتب مائة وخمسين قصة اطلق عليها جميعا (الكوميديا البشرية)^(٢). وهو يعكس التوجه الواقعي نحو الحياة من خلال النثر ذي القدره على تصوير جزئيات الحياة واحداثها، بينما كان الشعر اكثر انسجاما مع عوالم الرومانسية المثارة الى الخيالات والاحلام.

وربما يكون التحديد العلمي لمذلول الواقعية قد برز في بدايات النصف الثاني من القرن التاسع عشر حيث اصدر الكاتب القصصي شامفلوري (Champfory) واصدقاؤه مجلة اطلقوا عليها اسم (الواقعية). وكان من اهم المبادئ التي تبلورت في كتاباتهم النقدية هي (ان الفن ينبغي ان يقدم تمثيلا دقيقا للعالم الواقعي، ولهذا يجب ان يدرس الحياة والعادات من خلال الملاحظة الدقيقة والتحليل الموهف، وينبغي ان يؤدي هذه الوظيفة بطريقة موضوعية خالية من العواطف والنزاعات الشخصية)^(٣).

غير ان كتاب الواقعية لهم مشارب متعددة، واتجاهات مختلفة على الرغم من الاطار المادي العام الذي يجمعهم، فانت تقرأ عن الواقعية النقدية والشكلية المثالية والقومية والطبيعية والموضوعية والذاتية وفوق الذاتية والمتناقضة والمتشائمة

(١) النقد الادبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ص ٣٢١.

(٢) تنقذ الادب، ص ٣١٥.

(٣) منهج الواقعية في الابداع الفني، د. صلاح فضل، دار المعارف، مصر، ص ١١.

والشعرية كما تسمع عن الواقعية للرومانسية والواقعية الاشتراكية الى غيرها من المسميات^(١)، وسوف لا نقف الا عند اتجاهين هامين من هذه الاتجاهات، هما الواقعية الطبيعية والواقعية الاشتراكية لاهميتهما في تاريخ هذا المذهب.

اما الواقعية الطبيعية فقد اوغلت في الاتجاه العلمي حتى النهاية، وجعلت من الادب معرضا للتجارب العلمية المحضة. فاذا كان الناقد الفرنسي ايبوليت تين (١٨٩٣-١٩٢٣) قد قال بأن الادب هو نتاج للجنس القومي وللزمن والبيئة وكلها مظاهر طبيعية مادية، فان (اميل زولا) زعيم المذهب الطبيعي يرى ان التصوير الواقعي لحياة الانسان يجب ان ينظر اليه على انه مادة عضوية، وان هذه المادة تؤثر على وضعه واجهزته وغدده ومزاجه وتفكيره وسلوكه واخلاقه.

وقد كتب (زولا) احدى ثلاثين رواية صور فيها تأثير الجوانب العضوية والوراثية على سلوك الانسان وحياته. وهكذا بدأت الواقعية اتجاها يعتمد على الواقع يلاحظه ويستقرئه، ولتتهت الى ادخال الادب الى معامل للتجارب العلمية^(٢).

ولكن هذا الاتجاه لم يكتب له الدوام لغلوه وعدم تمثيله لواقعية الحياة الانسانية على الرغم من ادعائه الواقعية، وحلت محله الواقعية الاشتراكية التي عكست اتجاهاً سياسياً جديداً بعد انتصار الثورة الروسية عام ١٩١٧.

جاءت الواقعية الاشتراكية تطبيقاً للمادية للتاريخية التي قررها كارل ماركس وانجلز في ان الادب والثقافة والفكر ما هو الا انعكاس للحياة المادية وحركة الانتاج، غير انها اضافت الى هذا المعنى التزاماً يتعهد من خلاله الاديب بالسير وفق توجيهات الحزب والطبقة العاملة التي تقتضي بمحاربة الرأسمالية والبرجوازية وتصوير الطبقات الكادحة وقيمتها.

(١) الواقعية الاسلامية في الادب والنقد، د. احمد بسلام ساعي، دار المنارة، جدة، السعودية، ط١،

١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م، ص ١٢.

(٢) الادب ومذاهبه، د. محمد منور، ص ١٠٦.

وعلى الرغم من الأمل الواثق الذي حدا بالآباء في ظل النظام الشيوعي الى السير وفق هذه الميمنة الثقافية والأدبية، إلا أن النتيجة التي انتهت اليها الأدب الماركسي أو أدب الواقعية الاشتراكية هي تعبيره عن لون واحد من حياة الإنسان بجعله أداة صراع وحرب، وعدم تمثيله لأشواق الروح الانسانية وعالمها الداخلي الذي لا يمكن حصره بحركة الإنتاج المادي، أو الصراع السياسي فحسب.

أما الاتجاه الواقعي في الأدب العربي الحديث فيمكن القول بأنه له ظروفه وطوايعه وخصوصياته التي تعني أنه ليس بالضرورة أن يكون صورة من الواقعية الأوروبية بمذاهبها المتعددة، والأسباب التي أدت الى نشأتها، والفلسفات التي وقفت وراءها.

لقد نشأ الاتجاه الواقعي قبيل منتصف هذا القرن وبعد الحرب العالمية الثانية خاصة، ونتيجة للظروف التي أوجدتها الاستعمار في البلاد العربية والإسلامية في مجال الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، حيث فساد انظمة الحكم، وانتشار الفقر والجهل والمريض، وتردي القيم، مما دفع لابتنا الى استخدام الكلمة أداة لتصوير الواقع المنيء، والمعاناة القاسية للتي عاشها الناس آنذاك.

فلم يعد الأدب -والحال هذه- يتغنى بمقولة الفن للفن التي تعزل الأدب عن وظيفته الاجتماعية، بل صار سلاحاً للثورات السياسية والاجتماعية في العالم العربي من مشرقه الى أقصى مغربه، وتجاوز الشعراء للمرحلة الرومانسية الحاملة التي لم تزد الواقع الا ضياعاً وبؤساً، وصار توجه الآباء نحو ما سمي بالأدب الهادف، أو الأدب للحياة، أو الواقعية في الأدب^(١).

ومن أبرز الشعراء الذين مثلوا هذا الاتجاه في العالم العربي بدر شكري السياب، وعبد الوهاب البياتي، وصالح عبدالصبور، وأحمد عبدالمعطي حجازي، وعبد الرحمن

(١) فنون الأدب المعاصر في سورية، د. عمر النفلق، دار الشروق، بيروت، ١٩٧١، ص ٣٨٩، وينظر الشعر المعاصر، د. عز الدين إسماعيل، دار المودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١، ص ٣٧٣.

الشرقاوي، ومحمد الفيتوري وسليمان العيسى، ومحمد العيد آل خليفة، ومفدي زكريا ومحمد محمود الزبيري ومحمد مهدي الجواهري بالإضافة الى شعراء الارض المحتلة من مثل توفيق زياد وسميح القاسم ومحمود درويش^(١).

وقد حمل هؤلاء الشعراء نداء الثورة ضد الوجود الاجنبي والحكم المحلي والفساد الاجتماعي والتخلف الفكري والثقافي، وكان منهم الماركسي اليساري، والعروبي القومي، والاسلامي الديني، وكان يجمعهم طابع الانتماء بالواقع والرغبة في اصلاحه او تغييره كل حسب رؤيته الفكرية والسياسية.

ولهذا، فلا يمكن القول بأن الواقعية في الادب العربي الحديث تحمل السمات الفلسفية المادية التي تعلن الاتحاد والسخرية من القيم الدينية، بل ان من واقعية الواقعية في ادبنا انها مثلت طابع الحياة في مجتمعاتنا التي يشكل الدين والقيم الخلقية والارتباط بالتراث احدى مقوماتها الاساسية، واذا كان هناك من دعا الى القيم المادية الاوربية ومثلها في قصصه او شعره، فانه يمثل جزءا من الاتجاه الواقعي العربي، وليس كلا شاملا.

ومن ملامح الواقعية التي ارتبطت بواقعنا ومجتمعاتنا انها صورت جانبي الكيان الانساني، الروح والمادة، ولم تقف عند الجانب المادي البيئي او العضوي او الوراثي كما شهدناه لدى الاتجاهات الواقعية في اوربا.

فالانسان في الواقعية العربية -الاسلامية بشر يصيب ويخطئ، وليس خيرا كله، او شرا كله، كما انه ليس حيوانا تصوقه غرائزه ومكوناته العضوية او الجنسية او الوراثية، كما مر بنا من شأن الواقعيات للمادية الاوربية.

وبقي الانسان في الواقعية بين فرديته ولجتماعيته مجرا عنها بالتران وتجانس، على تفاوت بين هذا الاديب او ذاك.

(١) الشعر والشعراء في العراق، احمد ابو مسعد، دار المعارف، بيروت، ط١، ١٩٥٩، ص٣١٠.

ان الواقع حسب الرؤية العربية الاسلامية ليس حصرا على الواقع الارضي الملموس، بل يشمل هذا الواقع الارضي والواقع الميتافيزيقي معا لأن الحقيقة -وفق هذه الرؤية- لا يتم التعرف عليها الا من خلال هذين الواقعين المتداخلين. وهذه سمة ومعلم ليس فيه لقاء مع الملائية الارضية الاوربية، كما لاحظنا^(١).

ويمكن ان نقرر ان الواقعية في ادبنا لا تعني الالتزام بشكل ادبي معين، فقد يكون الشاعر كلاسيكي للغة والصورة، ولكنه واقعي للفهم للمجتمع والحياة، راغب في البحث عن الحرية والتقدم والاستقلال.

ومع ذلك فهناك ملامح وحدود يمكن للتمييز من خلالها بين الادب الكلاسيكي والادب الواقعي (فالكلاسيكي لا يعنيه من الواقع سوى التسجيل والنقل الحرفي دون مناقشة او تحليل او ربط هذا الواقع بالحياة العامة وبحركة التطور عكس الواقعي الذي يستخلص من هذا الواقع صورة للعصر الذي يعيش فيه... كما ان الواقعي لا يتكلف ولا يتصنع التعبير تكلف للكلاسيكي وتصنعه)^(٢).

وليس من وكنا هنا ان نعرض للنصوص التي تمثل الواقعية، فهذا من شأن الدراسات الادبية وتاريخ الادب الحديث، وهنا في هذا الفصل ان نعرض للاسس الفكرية للمذهب الادبي. ومع هذا، فإننا نسجل هنا بعض النصوص المعبرة عن الاتجاه الواقعي في شعرنا العربي الحديث. ولتكن الاشارة الى طابع الشعر الثوري الذي رصد الثورة الجزائرية التحريرية التي شغلت الشعر العربي حوالي عقد من الزمن. يقول احد ابناء الجزائر (محمد ابو القاسم خمار):

النفار والدم والبارود معتسرك والموت يلتهم الاجساد في نهم

(١) ينظر، للباحث، الملاحح العلمية لنظرية الادب الاسلامي، ص ٨٧، من فصل (القيم الفكرية للادب الاسلامي).

(٢) الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث، د. ثابت محمد بداري، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ١، ١٩٨٠، ص ٩٠.

والدرب قد ايقظت الغامه قديمي

كيف السبيل الى لقاءك يا جبلي

حتى ولو فوق اشلائي وبين دمي^(١)

لكنني صوف امضي صاعدا ابدا

ولم يمنع الشكل العمودي او اللغة الرومنسية الهامة ان تجعل من الشاعر واقعيا، لأن الواقعية ارتبطت بفهم الواقع والاتصاف به. ولكن الذي ساد في الدراسات الادبية ان الشكل الجديد، الذي سمي بالشعر الحر، او شعر التفعيلة كان اكثر قدرة على تصوير الواقع الحديث ورصد روح العصر، ولهذا تجد الباحثين اكثر ما يذكرون شعر السياب وصلاح عبدالصبور والبياتي ومحمود درويش وغيرهم. ويستحسن ان نذكر لصلاح عبدالصبور قصيدة كاملة، وهي بعنوان (شنق زهران) لتبين المنحى الواقعي في تناول واللغة والتصوير. والقصيدة تستعيد خلالها الذاكرة الشعرية حادثة (دنشواي) التي اعدم فيها الانجليز مجموعة من الفلاحين المصريين لانهم قتلوا جنديا انجليزيا كان يصطاد الطيور فوقعت احدي رصاصاته في صدر فلاح مصري وقتلته، وكان ان شارت حمية القرية وثارت نفسها بقتل الجندي... وكان هذا عام ١٩٠٦. والبك القصيدة.

... وثوى في جبهة الارض الضياء

ومشى الحزن الى الاكواخ تتين له الف ذراع

كل دهليز ذراع

من اذان الظهر حتى الليل.. يا لله!!

في نصف نهار

كل هذي المنح الصماء في نصف نهار؟

مذ تتلى رأس زهران الوديع

.....

(١) الاوراس في الشعر العربي، دراسات اخرى، د. عبدالله التركيبي، للشركة الوطنية،

الجزائر، ط١، ١٩٨٢، ص١٧.

كان زهران غلاما
امه سمراء، والاب مولد
وبعينييه وسامة
وعلى الصدغ حمامه
وعلى الزند ابو زيد سلامه
ممسكا سيف، وتحت الوشم نبش كالكتابة
اسم قرية
دنشواي
شب زهران قويا، ونقيا
بطا الارض خفيفا
واليفا
كان ضحاکا ولوعا بالغناء
وسماع الشعر في ليل الشتاء
ونمت في قلب زهران زهيرة
ساقها خضراء من ماء الحياة
تاجها احمر كالنار التي تصنع قبله
حينما مر بظهر السوق يوما
ذات يوم...
مر زهران بظهر السوق يوما
واشتري شالا منمنم

ومشى يختال عجباً مثل تركي معمم

ويجول الطرف... ما أطلى الشباب!!

عندما يصنع حبا

عندما يجهد بصطاد قلبا

.....

كان ياما كان ان زفت لزهرا جميلة

كان ياما كان ان اتجب زهران غلاما... وغلاما

كان ياما كان ان مرت ليليه الطويلة

ونمت في قلب زهران شجيرته

وسالها اسود من طين الحياه

فرعها احمر كالنار التي تحرق حقلا

عندما مر بظهر السوق يوما..

ذات يوم..

مر زهران بظهر السوق يوما

ورأى النار التي تحرق حقلا

ورأى النار التي تصرع طفلا

كان زهران صديقا للحياه

ورأى النيران تجتاح الحياه

مد زهران الى الانجم كفا

ودعا يسأل لطفا

ربما... سورة حقد في المنام

ربما.. استعدي على النار السماء!!

.....

وضع النطع على السكة والفيلان جاعوا

واتى السيف (مسرور) واعداء الحياة

صنعوا الموت لاحباب الحياة

وتكلى رأس زهران الوديع

قريتي من يومها لم تأتكم الا الدموع

قريتي من يومها تأوى الى الركن الصديق

قريتي من يومها تخشى الحياة

كان زهران صديقاً للحياة

مات زهران وعيناه حياة

فلماذا قريتي تخشى الحياة!!^(١).

رابعاً: الرمزية

لقد اسرقت الاتجاهات الواقعية في الوثوق بالعلم، وغفلت الجانب الروحي في الانسان، فأصبح انبها رسوما جامدة للشخصيات والمرئيات، وتسجيلاً مجرداً لظواهر المجتمع، ولهذا تأق الادب الى مذهب جديد لا يعتمد على العقل الواعي وحده، بل يستبطن النفس ويستشف عالم الروح اللامحدودة، فوجد هذا من الرمز والرمزية.

(١) المجموعة الكاملة لصلاح عبدالصبور، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣، ص ١٣٠.

ومن المعلوم ان توكو الادب على الرمز امر قديم قدم الادب، ولكن الرمز العلم شيء، والمذهبية الرمزية شيء آخر. وهذه المذهبية تقوم على اساس ان في الكيان الانسان عقلا واعيا هو هذا الذي يضع للضوابط والحدود ويعطى الامور تعليلا منطقيا يعتمد على الدقة والوضوح، وآخر عقلا باطنا لا يخضع لهذه الحدود، ولا يمكن ضبطه بمقاييس، فهو عالم واسع ولا نهائي وهو اقرب الى ان يكون منبعها للالهام والابداع الادبي^(١).

وكان قد دفع الى هذا الفهم غلو المذاهب الواقعية والطبيعية والبرناسية واعتمادها على ظواهر الاشياء، ثم الوقوع تحت تأثير النظريات النفسية التي جاء بها (سيجوند فرويد) الذي سلط الضوء على عالم اللاشعور في النفس الانسانية، وفسر الادب تفسيراً مرتبطاً بهذا العالم اللامرئي.

وكان ميلاد هذا المذهب الرمزي في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وقد قيل بأن اول من كتب عن الرمزية المذهبية وعرف بخصائصها هو الشاعر الفرنسي (مورياس)، وذلك في دراسة نشرها عام ١٨٨٦^(٢). ولكن النتاجات الرمزية سبقت هذا التاريخ وتمثلت فيما كتبه بولير (١٨٢١-١٨٦٧) الذي يعد من رواد هذا المذهب، ثم تلاه الممثلون الآخرون من مثل: مالارمييه (١٨٤٢-١٨٩٨)، وفرلين (١٨٤٤-١٨٩٦)، ورامبو (١٨٥٤-١٨٩١)، وبول فاليري (١٨٧١-١٩٤٥)، وكلهم من فرنسا التي كانت محضناً لأغلب المذاهب الادبية الحديثة في اوربا.

ويمكننا ان نتعرف بوضوح على الرمزية من خلال الحديث عن خصائصها وفهمها للادب، من حيث شكله ودافعه واهدافه. وهذه الخصائص هي:

(١) تفرق الادب، ص ٣١٩.

(٢) النقد العربي الحديث ومذاهبه، د. محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة الفجالة، القاهرة، ص ١٣٩.

أولاً:

تجاوز العالم المحسوس المادي الى العالم غير المحسوس وغير المادي:

ومن هنا جاءت نزعتهم المثالية التي تمتد في اصولها الى الفلسفة الافلاطونية. فعندهم ان مظاهر الكون المادية ما هي الا رموز لحقائق اخرى اسمى واعظم. ولهذا جاء ادبهم اكثر ميلا الى الصفاء والتجريد^(١)، وشابه الغموض والتعلق بالمغيبات والاحلام.

ثانياً:

المزج بين الشعر والموسيقى:

لقد كان هيام الرمزيين بالموسيقى لا حد له، وكان هدفهم ان يعيدوا الى الشعر ما اخذته الموسيقى منه، وكان تأثيرهم -نتيجة لذلك- بموسيقى (الساكنز) تأثيراً واضحاً. فأنت تقرأ آثارهم الشعرية فتجد نفسك في ظلال موسيقى وإيقاعات هائلة، حتى ليستحيل النغم للموسيقى هدفاً بذاته، واصبح الاسلوب الشعري مفعماً بالموسيقى وصارت (الكلمة عندهم ليست ما تعنيه، بل ما يوائمها وينسجم معها من الالفاظ تسجماً صوتياً غير مقيد بحدود الدلالة)^(٢).

ثالثاً:

تراسل الحواس:

توسع الرمزيون في دلالات الالفاظ لا عن طريق المجاز المعروف، بل باستحداث علاقات لغوية جديدة عن طريق تراسل الحواس (حيث يستعمل للشيء المسموح ما اصله للشيء المسموم او المرئي، ويستخدم للشيء المسموم ما من شأنه

(١) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح احمد، دار المعارف بمصر، ط٣،

١٩٨٤، ص١٣٦.

(٢) الرمزية في الادب العربي، د. درويش الجندى، مكتبة نهضة مصر بالقاهرة، ط١، ١٩٥٨، ص١٠٦.

ان يستخدم الشيء المرئي او الملموس او المسموع^(١). ولناخذ مثالا على هذا من شعر بودلير لحد اكبر رموزهم: الطبيعة معبد قاتم، حيث الدعائم الحية، تتسرب منها كلمات غامضة يجتازها الانسان خلال غابات من الرموز التي ترمقه بعيون انيسة

مثل الاصداء الطويلة التي تكذب من بعيد

مثل دهليز مظلم ووحدة عميقة

واسعة كالليل وكالضياء،

تتجاوب فيها العطور والالوان والاصوات

بعض العطور ندية كاجساد الاطفال

عذبة كالزمير، خضراء كالمرج^(٢).

فأنت تلاحظ كيف امست العطور التي تتركها حاسة الشم، ندية تتركها حاسة اللمس، مسموعة كصوت المزامير، مشاهدة في خضرتها، وهذا مما يدرك بالنظر.
رابعا:

موقفهم من القضايا السياسية والاخلاقية:

ابتد الرمزيون عن قضايا المجتمع السياسية والاخلاقية، ونالوا بانفسهم عن الحديث عنها او تصويرها، لأن تصويرها تعلق بالواقع الملموس، وهم مشغولون عن هذا الواقع بالعالم المثالي الحالم.

وبهذا لا يكون للشعر عندهم أي هدف سوى ذاته، وهم بذلك قريبون من مذهب الفن للفن، ويعكس هذا طابعهم الارستقراطي، وبعدهم عن حياة الشعب وهمومه.

(١) تطور الادب الحديث في مصر، د. احمد هوكل، ص ٣٣٠.

(٢) الرمزية والمريالية، ليلى حاوي، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص ٣٥.

خامسا:

الايحاء والغموض:

كان طبيعيا بعد هذا للتوجه والفهم- ان يأتي الشعر الرمزي موحيا شفافا بعيدا عن الوضوح. اذ ان من مبادئهم (ان الوضوح مغل) و (سم شيئا باسمه تقتل ثلاثة ارباع شاعريته)^(١). وانتهى هذا الشعر الى الغموض والابهام سواء في أسلوبه الرمزي للغوي، او في اعتماده على الاساطير والميثولوجيا.

والشعر -بعد هذا كله- عند الرمزيين لا يقوم بالمقاييس المنطقية او العقلية، لأنه لا معنى محددا له، بل يفهمه كل قارئ وفقا لمزاجه ووفقا لايحاء الالفاظ في نفسه.

وقد انتهى هذا الاتجاه الى اتجاهات او مذاهب اخرى ايعد ايقالا في الغموض، واللامنطق، كما هو معروف في مذهب السريالية والدادائية ولذب اللامعقول. واحسن مثال هذا ما قاله (فيليب سويو) احد المتحمسين للمذهب الدادي: (انك لو اردت ان تخرج عملا ادبيا فما عليك الا ان تضع الالفاظ في قبة ثم تخرج منها ما يعن لك فتضعه الى جوار بعضه، ليكون قصيدة شعرية)^(٢).

ويبدو ان هذا انعكاس للغوضى والاضطراب والقلق الذي لوجدته الحروب العالمية الاولى في النفسية الاوربية، وترك اشارة واضحة في الادب والنقد، بل والمذاهب الاجتماعية كذلك.

اما الرمزية في الادب العربي الحديث، فقد اقلدت من المذهب الرمزي لدى الغربيين، ولكن هذه الالامدة تفاوتت من شاعر الى آخر، ومن مدرسة شعرية الى اخرى.

(١) في النقد الادبي الحديث، د. فائق مصطفى، ود. عبد الرضا علي، ص ٨٠.

(٢) نقول: الادب، ص ٣٣٢.

وأول مظهر لهذا التأثير نجده لدى المدارس الرومانسية الثلاث: (مدرسة الديوان، ومدرسة المهجر، ومدرسة ابولو)، ولكنه تأثر عام وغير متمسم بالطابع المذهبي المحدد، بمعنى أن الشاعر من هذه المدارس يأخذ جانباً أو آخر في الرمزية. ولم تتجسد الرمزية بكل خصائصها في شعره.

وهكذا نجد ملمحاً رمزياً هنا، وآخر هناك في الخارطة الشعرية الرومانسية، فتجد تراسل الحواس لدى جبران خليل جبران المهجري في مثل قوله.

هل تحممت بعطر أو تتشفت بنور
وشربت للفجر خمراً في كؤوس من لثير^(١)

حيث جعل العطر المشموم يتحمم به، والنور المرئي يتشفت به، والنور المرئي يشرب منه، أي أنه أحدث نوعاً من التبادل بين الحواس. ولعل هذا يتضح في شعر محمود الهمشري (من شعراء ابولو)، وخاصة في قصيدته (النارنجة الذابلة):

خفقت جفوني ذكريات حلوة من عطرك القمري والنغم الوضي
فانساب منك على كليل مشاعري ينبوع لحن في الخيال مفضض
وهفت عليك الروح من وادي الاسى لتعب من خمر الاريح الابيض^(٢)

بما في هذا النموذج من العطر القمري، والنغم الوضي، وينبوع اللحن، والخيال المفضض، وخمر الاريح الابيض.. وهو نوع من تراسل الحواس واضح.

غير أن المذهبية الرمزية في الأدب العربي لم تتجسد إلا لدى شعراء محددين من غير المدرسة الرومانسية، وهم أديب مظهر وبشر فارس وسعيد عقل وصلاح لبكي. ولا يتسع المجال هنا لذكر شيء من نماذجهم. والذي نريد الإشارة إليه الآن

(١) لبنان الشاعر، صلاح لبكي، معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة، ط١، ١٩٥٤، ص١٤١.

(٢) تطور الأدب الحديث في مصر، ص٣٣٠.

هو ان طوايع واضحة من الرمزية ظهرت على يد شعراء الشكل الجديد (شعر النضال) بعد الحرب العالمية الثانية دون ان تجعل منهم شعراء رمزيين مذهبين بل لجأوا الى نوع من الرموز (الموضوعية) التي تستلهم التراث اليوناني والفرعوني والبابلي والعربي والاسلامي، بل تستلهم التراث العالمي كله، وتخل رموزا معاصرة. فالفرائ لهذا الشعر يجد رموزا من مثل: اوديب، وبرومثيوس، وابولو، وزيوس، وسيزيف، ونبلوب، وتموز، وعشتروت، وابوالهول، وهابيل، وقابيل، وايوب، وشهريار، والتتار، وعنترة، والسندباد، وميف بن ذي يزن.

وقد وظف الشعراء هذه الرموز توظيفا حيويا فاعلا واثاروا في الوجدان العربي المعاصر معاني ثرية بما تحمله تلك الرموز من دلالات ليست وقفا على عصورها، بل يمكن ان تمتد الى الحياة للمعاصرة. ونضرب لهذا بمثل من شعر بدر شاكر السياب من قصيدته (رحل للنهار) التي اتخذ فيها من (السندباد) قناعا لحالته النفسية المتأزمة، فاستطاع ان يجعل من نفسه سندبادا، ولكن من النوع الذي لن يعود.

رحل النهار...

ها إنه انطفأت ذبالته على افق توهج دون نار

وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود

هو ان يعود

او ما علمت بأنه اسرته آلهة البحار

في قلعة سوداء في جزر الدم والمحار

هو ان يعود... (١).

(١) ديوان بدر شاكر السياب، المجموعة الكاملة، دار للعودة، بيروت، ط ١٩٧١، ص ٢٢٩ مج ١.

ونختتم هذا الفصل بالقول بأن المذاهب الأدبية في أوروبا تعددت وتتنوعت واتخذت اتجاهات فلسفية وفكرية شتى على ضواء ما عجت به أوروبا من أحداث في العصر الحديث، وظل العالم العربي والإسلامي يتلقف هذه المذاهب الأدبية ويطبّقها على شعره ونقده، دون أن تكون هناك رؤية فنية عربية أو إسلامية منفردة، أو مذهب أدبي تتجسد فيه خصائص ظروفنا وتفكيرنا وارتباطنا بالتراث أو بالواقع المعاصر.

وفي حدود علمي فإنه لم تظهر نظرية محددة للأدب العربي، بل ظهرت نظرية للأدب الإسلامي عموماً سميت بـ (الإسلامية). وهي تعكس رؤية خاصة تختلف عن الكلاسيكية أو الرومانسية أو الواقعية أو الرمزية أو السريالية أو غيرها من مذاهب الأدب الأوربي، وقد قام الدكتور عبدالباسط بدر بجمع دليل للدراسات التي تناولت هذه النظرية (ببلوغرافيا)، وبلغ عدد هذه الدراسات فيه (٣٨٢) دراسة ما بين كتاب ومقال^(١).

والأمر ما يزال يحتاج إلى إبداع أدبي كثير في مجال الشعر والقصة والمسرح، كما هو بحاجة إلى دراسات نقدية معمقة. وكل هذا يرتبط بالرقى الحضاري الذي ينتظره العالم من عالمنا الإسلامي والعربي.

(١) تنتظر الطبعة التمهيدية على الآلة الرافقة، عام ١٤٠٨هـ، وينظر كذلك الملاحح العاممة لنظرية الأدب الإسلامي، د. شلتاغ عبود، دار المعرفة، دمشق، ط١، ١٩٨٧. وينظر على سبيل المثال:

- أ- الواقعية في الأدب الإسلامي، د. أحمد بسم الساعي.
- ب- في النقد الإسلامي المعاصر، د. عماد الدين خليل.
- ج- مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، د. عبدالباسط بدر.
- د- الأدب الإسلامي، قضية وبناء، د. سعد أبو الرضا.

الفصل العاشر

مناهج النقد الادبي

الحديث عن المناهج النقدية قريب من الحديث عن المذاهب الأدبية التي فرغنا من الحديث عنها في الفصل السابق، والفرق بين الاثنين أن المذاهب أو المدارس الأدبية أما هي اتجاهات في الإبداع الأدبي نفسه، وإن تفرع منها اتجاه نقدي متأثر بها، أما المناهج النقدية فهي اتجاهات في النقد وطرق في التعامل مع النصوص الأدبية أو حياة الأدباء أو العصور الأدبية.

ومن المعلوم أن النقد في مدارج الحياة البشرية الأولى يكون اقرب الى التأثير الفطري، فينتج عنه محك ساذج غير معطل اول الامر، ثم يميل الى التعليل شيئا فشيئا، ثم يتخذ له احكاما قائمة على فهم منطقي حتى ينهي الى شيء من المنهج الواضح. وهذا هو الذي انتهت اليه للدراسة الأدبية فأصبحت قائمة على العلوم او المناهج الواضحة المعالم.

ومناهج النقد الأدبي في القديم والحديث، لدى العرب ولدى الاوربيين، كثيرة، وسوف نقف عند ما هو مشهور منها في العصر الحديث خاصة.

أولاً: المنهج التاريخي

لم يعرف تاريخ الأدب العربي القديم هذا المنهج، بل عرف هذا التاريخ اشكالا من دراسة طبقات الشعراء وتراجم حياتهم والموازنة او الوساطة بينهم، أو على نحو ما نجده في كتب الامالي والموسوعات اللغوية والتاريخية في تدوينها للمادة الأدبية أو استنبهاتها بها، وإن وجدت اشارات في هذا الكتاب أو ذلك الى صلة النصوص الأدبية بمرحلتها التاريخية، وإلى أثر الظرف الزمني عليها، ولكن هذه الاشارات - على أية حال - لم تكن منهاجا محدد الملامح، كما هو عليه الأمر في العصر الحديث^(١).

في هذا العصر اتضحت معالم المنهج للتاريخي بأثر من كتابات المستشرقين الاوربيين ودراساتهم للأدب العربي. وهي دراسات متأثرة بالاماس بواقع الاداب

(١) ينظر، في النقد الأدبي، د. عبد العزيز عتيق، ص ٢٩٣

الأوربية وطوابعها التاريخية، فنقلت إلى الأدب العربي وقسمته إلى عصور تاريخية، ثم جعلت لكل عصر تاريخي أدبه، وجعلت لهذا الأدب خصائصه التي هي ثمرة لطوابع العصر الفكرية والدينية والاجتماعية والسياسية. ولعل الطابع السياسي هو أكثر هذه الطوابع بروزاً ووضوحاً.

فكانت دراسة الأدب العربي، إذاً، على أساس العصور التالية:

١- العصر الجاهلي

٢- العصر الإسلامي

٣- عصر الدولة الأموية

٤- عصر الدولة العباسية والاندلس

٥- عصر الدول المتتابعة

٦- العصر التركي

٧- العصر الحديث

على اختلاف بين مؤرخ الأدب هذا أو ذاك، فبعضهم جمع بين العصر الإسلامي والأموي، وآخر جعل العصر العباسي عصرين: الأول والثاني، وثالث لم يشر إلى العصر الحديث^(١).

ومن مؤرخي الأدب العربي في العصر الحديث حسن توفيق المعدل، وأحمد الإسكندري، وجورجي زيدان، وطه حسين، وأحمد حسن الزيات، وأحمد أمين، وشوقي ضيف، وغيرهم، وكان هؤلاء أو أغلبهم ممن أطلع على دراسات المستشرقين للأدب العربي، أمثال كارل بوركلمان الألماني، أو المستشرقين الإنجليز والإيطاليين الذين درسوا في الجامعة المصرية في بداية افتتاحها عام ١٩٠٨.

(١) ينظر مناهج الدراسة الأدبية، د. شكري فيصل، ص ١٨ وما بعدها. وتفرق الأدب، د. محمد ذهني، ص ٣٥١.

وقد شجع الاستجابة الى هذا المنهج وضع المناهج الدراسية في المدارس الثانوية والجامعات التي بدأت تفتح ابوابها منذ اواخر القرن الماضي، فيما ان المرحلة الثانوية القديمة اربع سنوات، والمرحلة الجامعية اربع سنوات، فلا بد ان يدرس الادب العربي ويضغط ضمن هذه المصنفين، سواء وافق هذا المنهج طبيعة الادب العربي لم لم يوافق.

والمنهج التاريخي يقوم على اساس ربط الحدث بزمن معين، ويفسر ذلك الحدث على ضوء ملائمة الحقيقة الزمنية^(١). وهذه الاحداث في الغالب سياسية فالادب مرتبط بالحاكم والسلطان، وللشعراء يدورون في فلك السلطة السياسية ماحين ومباركين، او ناقمين وثائرين. وحالة الادب تتقدم او تتخلف بتخلف الدولة او ضعفها، وان كان العكس يحدث في بعض مراحل التاريخ العربي والاسلامي، حين انشقت بعض الدويلات عن الخلافة الاسلامية، واخذ حكامها يشجعون الادباء والمفكرين، مثلما حدث مع الدولة الحمدانية بالشام والطاهرية في شيراز، والفاطمية في مصر وشمال افريقيا.

(والمنهج التاريخي في النقد حساس -شأن أي منهج- إذا فقد فيه صاحبه توازنه زلت قدمه، واختل ميزانه، وصار مؤرخا جماعة)^(٢).

ومعنى هذا ان الناقد يجب ان ينظر الى عمله على انه نقد يعالج النصوص ويفسرها ويحكم عليها، وليس مؤرخا تهمة الاحداث بالدرجة الاولى، ويجعل الأدب تابعا لها خاضعا لمقاييسها وظروفها، فيجب عليه، اذاً، ان يستعين بالتاريخ واحداثه على فهم الأدب وتجليه النص واكتشافه، لأن العملية الادبائية خاضعة لقوانينها الخاصة، ولتست انعكاسا مباشرا للظروف التاريخية او الاقتصادية. كما لاحظنا من شأن النظرية الماركسية في فهم الأدب وتفسيره.

(١) مقدمة في النقد الادبي، د. علي جواد الطاهر، ص ٣٩٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٩٨.

ثم ان المؤرخ الأدبي او الناقذ الادبي الذي يستظل بظل الاحداث التاريخية في فهم الأدب، لا ينبغي ان يسمى عصره، ويصبح اسير العصر الذي يدرسه، بسياسته وعاداته وظروفه، فيصبح وكأنه قطعة أثرية تنتمي الى العصر الجاهلي او العباس او المملوكي، بل يمكنه ان يحكم المقاييس النقدية المقبولة، فينصف ادباء ظلمهم التاريخ او ظلمهم معاصروهم لأنهم لم يستجيبوا لطابع العصر آنذاك، وربما ينزل بعض الادباء من ابراجهم التي رفعهم اليها مدحهم للسلطان واتساجمهم مع مقومات العصر وعاداته.

وبهذا تصبح للمؤرخ الأدبي او الناقذ شخصية التي قد تخرج على نوك العصر الذي يدرسه، وبهذا يعاد النظر في الاحكام الأدبية القديمة، فيرتفع ادباء ويهوي آخرون.

وخير مثال لهذا المنهج الذي يعتمد التاريخ والنقود في الدراسة الأدبية، في اوربا، هو ما قدمه الاستاذ كوستاف لانسون (١٨٦٩-١٩٣٦) في فرنسا، حيث (قدم بحثا مستساغة، لأنه عالجه بقدر معقول من النقد، او قل أنه ادراك فرق ما بين التاريخ الميت، والتاريخ الحي... مذكرا الباحث الادبي او الناقذ الادبي بأنه دائما ازاء نص حي يزخر بالعواطف والاخللة، وعليه ان يحسب حسابه وان يعتمد لمواجهته المؤهلات اللازمة)^(١).

وقد لوحظت على المنهج التاريخي عدة معاييب منها هذا الربط الحتمي الجبري بين الأدب والسياسة والوقوف عند حيوات الملوك والأمراء وجعل حياة الادباء مرتبطة بهم ارتباطا الظل بالشاخص^(٢)، وأن هذا المنهج يساوي بين النصوص جميعها جيدها وريثها، لأنها جميعها تعكس ظروف العصر وطوايعه، وأنه يؤدي

(١) المصدر السابق، ص ٤٠٢، وقد ترجم الدكتور محمد مندور مقالة لسلانسون بعنوان (منهج البحث في الأدب)، ينظر كتاب مندور (النقد المنهجي عند العرب)، وهي في اخر الكتاب.

(٢) الادب والصراع الحضاري، د. شلتاغ عبود، دار المعرفة، دمشق، ط١، ١٩٩٥، ص ٦٨.

الى جفاف الذوق، والانتقال بالأدب الى الدرس التاريخي الجامد^(١)، الى غير ذلك من المعايير التي أدت الى تقهقر هذا المنهج، فحلت محله، أو قل ناقسته مناهج نقدية أخرى، وإن ظل قائما في مجال الدراسة الرسمية للتعليمية الثقافية والجامعية حتى يوم الناس هذا.

ثانيا: المنهج الفني

وهو المنهج الذي يدرس النصوص الأدبية في ضوء المبادئ الفنية دون اللجوء الى الوسائل الخارجية المساعدة على فهم هذه النصوص مثل التاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع، بمعنى أن يتناول النص الأدبي على ضوء عناصره الأربعة: الشعرية والخيالية والأسلوبية والمعنوية، فضلا عن عناصر الإيقاع والمعمار العام وفق للنوع الأدبي الذي ينتمي اليه النص، فإذا كان قصة روعي فيها للنظر الى اللغة القصصية والسرد والحبكة وعناصر البيئة والشخصية والحوار... وكذلك الأمور مع شروط القصيدة أو المسرحية.

ويبدو أن هذا المنهج اخص المناهج من حيث القترابه من طبيعة الأدب وفهم أسرارهِ وخصائصهِ، لأنه ينطلق من الأدب ذاته، ويصطنع قوعده وأصوله. وكان من أول المناهج التي عالجت الأدب وإن كان في بدايته تكتيريا انطباعيا.

ومن مميزات هذا المنهج، خاصة إذا وسع من نظرتهِ الى النص الأدبي، أنه يتخلص من الأحكام الثابتة التي ورثتها الدراسة النقدية عن المنهج التاريخي وتقاليده، وذلك بدراستهِ للخصائص الأدبية المشتركة بين الأدباء سواء كانوا جاهليين أو إسلاميين أو محدثين، فهو يربط بين عدي بن زيد الجاهلي، وشعراء العصر العباسي في الرقة، وبين عبدالمطلب الشاعر الحديث وشعراء صدر الإسلام في هذه الجزالة اللفظية، وهذا السبك المتين، وهذه الرعاية للتقاليد الأدبية في القصيدة

(١) ينظر، مقال، (منهج الدرس الأدبي) للدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، مجلة التربية، القطرية، العدد ٨٥، رجب ١٤٠٨، فبراير ١٩٨٨، ص ٩٣.

العربية^(١)، ويمكنه ان يربط كذلك، بين شعراء الاتجاه الرومانسي المعاصر وشعراء الغزل العذري في العصر الأموي، او بين الموشحات الاندلسية ونظام الرباعيات والمقطعات في شعر المهجريين في العصر الحديث... وتبقى سبل الالتقاء بين شاعر او ذلك، او بين هذا المذهب الحديث ونظيره في الأدب القديم، متيسرة ومجدية في الدراسة الادبية، بعيدا عن الاطار الزمني المحدد الذي كانت تصب فيه النماذج الادبية، وتستند معه الاحكام وتأتى عن طبيعة الادب ذاته.

ثم إن هذا المنهج يمكنه ان يمزج بين التاريخ والنقد حين يستخلص الخصائص العامة للحياة الادبية في عصر من العصور، فلو لم تكن لطفه حسين تلك العقلية النقدية لما استطاع ان يستخلص العلاقة بين اوس بن حجر وزهير بن ابي سلمى وغيرهما من شعراء العصر الجاهلي^(٢). كما انه لو لم تكن لشوقي ضعف تلك العقلية الفنية المنهجية لما استطاع ان يرصد تطور الشعر العربي او مسيرته من حيث سماته الفنية ابتداء من الصنعة الى التصنيع وانتهاء الى التصنع^(٣).

وامام الناقد الادبي في ظلال هذا المنهج مجالات واسعة للدراسة فباستطاعته ان يدرس الانواع الادبية من حيث خصائصها، فيتناول لغة الادب، او عناصر الموسيقى في الشعر، او للوحدة العضوية في القصيدة، او خصائص القصة والمسرحية وتطورها، وخضوعهما للمذاهب الادبية القديمة والحديثة، بمعنى انه يفيد من دراسة المذاهب الادبية التي مرت بها الاداب العالمية كافة، وهذا مجال واسع، يحتاج الى ثقالة عميقة وجهد دائب.

وللناظر الى تاريخ النقد العربي القديم يجده في الأعم الأغلب منه نقدا فنيا جاليا سواء في حديثه عن طبقات الشعراء وخصائصهم، كما فعل ابن سلام، او تقسيمهم الى قداماء ومحدثين وذكر مأخذ العلماء عليهم كما فعل المرزباني، ومثله

(١) مناهج الدراسة الادبية، ص ١٤٣.

(٢) ينظر كتابه (في الادب الجاهلي).

(٣) ينظر كتابه (الفن ومذاهبه في الشعر العربي).

فعل ابن رشيق القيرواني في حديثه عن شعراء الطبع والصنعة^(١)، ولا يخفى ان الطابع العام لكتب الموازنة والوساطة النقدية كان طابعا فنيا خالصا تتناول الالفاظ وعيوبها ومحاسنها وطرائف الشعراء واساليبهم وسرفاتهم، كما هو المصطلح السائد آنذاك.

وسار عبدالقاهر الجرجاني في المنهج الفني خطوة وتطورة، وذلك حين تجاوز الفهم القديم لقضية اللفظ والمعنى كما فهمها الجاحظ، او ابن قتيبة او قدامة او ابن طباطبا، الى فهم جديد في اطار نظرية تتسجم مع اعماق النظريات اللغوية الحديثة، وهي (نظرية النظم)، كما هي موضحة في كتابه (دلائل الاعجاز). ومعنى هذه النظرية اننا لا ننظر الى اللفظ بذاته، والى المعنى بذاته، وإنما ننظر اليها من خلال الاطار السياقي، والعلاقة اللغوية والاسلوبية، حيث يتغير المعنى بتغير الاسلوب من حيث التقديم والتأخير، او الحذف، او في وضع المفردة في جو خاص^(٢).

ومن المعلوم ان الدراسة الفنية، والنقدية والبلاغية بشكل عام قد انتهت الى الجفاف والمقم على يد السكاكي والقزويني وغيرهما، حتى نفثت فيها الحياة مرة اخرى في العصر الحديث.

ونستطيع ان نجد امثلة لهذا المنهج الفني لدى كل من حسين المرصفي، في كتابه (الوسيلة الادبية)، وروجي الخالدي في كتابه (علم الادب عند الفرنج والعرب)، وطه حسين في كتابه (في الادب الجاهلي)، و (حديث الاربعاء)، وشوقي ضيف في (الفن ومذاهبه في الشعر العربي)، و (الفن ومذاهبه في النثر العربي)،

(١) ينظر كتابه (العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده) باب المطبوع والمصنوع في الشعر ج١، ص ١٢٩.

(٢) في النقد الادبي، د. عبد العزيز عتيق، ص ١٨٢ وما بعدها. ولمزيد من التعرف على المنهج الفني والجمالي في النقد العربي القديم ينظر:

١- النقد الادبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، الباب الثاني ص ١٥٠-٣١٠.

٢- الاسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين اسماعيل، الباب الثاني ١٢٨.

وهم من رواد هذا المنهج وقد سار على منوالهم كثير من النقاد في هذا القرن.

ومع ما عرفنا من خصائص هذا المنهج ومحاسنه فإن النقاد تحدثوا عن محاذير أشبه ما تكون بالمعاييب إذا لم نلاحظ في هذا المنهج وهي الوقوع في اجواء ردود الفعل ضد الاتجاهات السبائية (التاريخية والنفسية والعلمية) التي سادت في القرن التاسع عشر، ولخصته بقوانينها، ولتعدت به عن روح الفن الذي لا يمكن ان يكون تاريخا او علما او اقتصادا او مختبرات نفسية او عضوية. وهذا ما حدث في نظرية الفن للفن والاتجاه الانطباعي الذي تمثل في نقد انقول فرانس، وجيل ليمتر، يقول الاول منهما: (إن النقد الموضوعي لا وجود له، مثلما ان الفن الموضوعي لا وجود له. وكل من يخدعون انفسهم، فيعتقدون انهم يضعون في اعمالهم أي شيء غير شخصياتهم، انما هم والعيون في أشد الاوهام بطلانا. فحقيقة الأمر هي اننا لا نستطيع ابدا ان نخرج عن انفسنا)^(١).

وهذا -كما نلاحظ- تطرف ضد تطرف سابق، الأول كان يخضع الأدب لضوابط خارجية عن عالمه، والثاني يبعد أي وسيلة مساعدة لفهم طبيعة الأدب ومكوناته، سوى الذات الانسانية، وسوى الفن ذاته.

ويبدو انه من الخير للادب ان يستعين بالتقاليد والمعارف والعلوم، حتى في هذا المنهج الفني الخالص، لأن "الفنية الخالصة" تحد من غنى المنهج النقدي وتجعل ثماره ونتائجه غير سليمة.

ومن محاذير هذا المنهج ابعاد الأدب عن اهدافه الاجتماعية والاخلاقية وعزله عن المجتمع والعالم من حوله بحجة (الفنية) والابداعية.

والحق ان هذه الاهداف ليست ضارة بالأدب اذا لحسن توجيهها وعدم فرضها على الاديب، أو تقويم نتائجها على ضوئها وحدها.

(١) في النقد الادبي الحديث، د. هائق مصطفى، ود. عبدالرحمن الرضا طعي، ص ١٧٣، وينظر، في النقد الادبي، د. محمد مندور، ص ١٠٢.

ومثلهما وقع اصحاب المنهج التاريخي في الاحكام المستتبقة والثابتة في دراساتهم للمصور الادبية، يمكن ان يقع المنهج الفني الخطأ نفسه اذا تناول الاحكام (الفنية) المتوارثة عن هذا الاديب او تلك المدرسة، لأن القواعد هي القواعد سواء مع المنهج التاريخي او المنهج الفني^(١). لم يخضع للغويون العرب في القرن الثاني ولثالث الشعراء المولدين لقواعدهم، ويطبّقون عليهم مقاييسهم وقواعدهم اللغوية والنحوية دون النظر الى ميزاتهم الابداعية، والى عناصر التجديد في شعرهم، وكانوا خاضعين لسحر اللغة القديمة في الشعر الجاهلي، وهم كانوا في طار النقد الفني او اللغوي؟ ثم لم تطبق المدرسة الكلامية في اوروبا لحكامها على الادب في عصر النهضة وعصر التنوير في القرن السادس عشر والقرن السابع عشر، وتلزمه بضرورة السير على نهج اليونان والرومان، بحجة الضوابط الفنية العالمية للادب للقديم؟

ومع هذا تبقى مرونة الناقد وثقافته والفائدة من المناهج الاخرى هي المحك في نجاحه او اخفاقه في هذا المنهج.

ثالثاً: المنهج الاجتماعي

هذا الاتجاه يحاول دراسة النصوص الادبية في ضوء الظروف الاجتماعية التي ولد في ظلها، يلاحظ ان الادب ظاهرة اجتماعية شأنها شأن الظواهر الاجتماعية الاخرى التي تتأثر بالمجتمع وتؤثر فيه، وليست عالماً وهمياً او خيالياً، او حتى ذاتياً غير خاضع لظرف معين، او انعكاسات حضارية او خيالية، او حتى ذاتياً غير خاضع لظرف معين، او انعكاسات حضارية معينة، فلقد مضى الزمن الذي يعد فيه الأدب مخلوقاً يهبط من السماء على شكل ملائكة او شياطين او جن او الهة خاصة به، كما عرف عن الهة الشعر وللقن عند اليونان، وشياطين الشعر وتوابعهم في العربي القديم.

(١) مناهج الدراسة الادبية، ص ١٥٣.

ان عرض النص على البيئة الاجتماعية او فهمه على ضوء هذه البيئة التي تختلف من عصر الى آخر، ومن مكان الى آخر، بما للزمان والمكان والثقافة وعناصر الوراثة او الخصوصيات التي تتميز بها هذه الامة او تلك استنادا الى العقيدة التي تؤمن بها، او فلسفة الحياة التي تسييرها من اهمية، كل هذا يعد عناصر اضاءة لجوانب النص واغناء واثراء له شريطة ان يرافق هذا تقويم فني يعتمد اسس الفن، او النوع الفني المدروس.

ويراعى في هذا امران اثنان: الأول الاسس الفنية المستتبطة من روح العصر المدروس، لأننا ندرس نصا منتقيا لمرحلة تاريخية او بيئية اجتماعية وليدة اطار فكري معين، والثاني محاولة استخدام المعايير النقدية الحديثة، وعرض النص عليها. وبهذا تكون للنقاد شخصيته التي لا تدوب في ظروف البيئة الاجتماعية وتصير خاضعة لمعايير، ولا تطغى هذه الشخصية بعصرها الحديث ومقاييسها الذاتية او العلمية التي لا تنتمي الى ذلك العصر، فتخرج النص من وقعه وتخضعه لمعايير بيئة اخرى او زمن آخر^(١). لأن في هذا نوعا من الاسقاط أو المصادرة لبيئة النص وظروفه الاجتماعية الخاصة.

يبدو، وكأننا نتحدث عن تطبيق المنهج الاجتماعي على نصوص وظواهر ادبية قديمة في حين ان المنهج مثلما ينطبق على نصوص قديمة تدرس على ضوءه ظواهر ادبية شعرية وقصصية ومسرحية حديثة، ويمكن لثراء هذه الدراسة الادبية الاجتماعية الحديثة عن طريق التماثل أو التضاد بينها وبين نصوص قديمة من خلال تشابه او اختلاف ظروف كلا الظاهرتين الادبيتين.

الى هذا الحد من موضوع المنهج الاجتماعي يبدو انه لا ضير معه على الادب بل هو اغناء واثراء وواقعية في التعامل مع النصوص، لأنها تولد في المجتمع وتعبّر عن حياة المجتمع وتساهم في تطور المجتمع، ولكن الأمر في رصد مسار النقد الاجتماعي في اوربا وفي البلاد اللربية يعطينا فهما آخر، وتصورا آخر

(١) الاسلام والفن، د. محمود البستاني، ص ٧١.

لأهداف هذا المنهج وطبيعته.

ترجع جذور النقد الاجتماعي في أوروبا إلى بدايات القرن التاسع عشر عندما أصدرت مدام دي ستايل سنة ١٨٠٠ كتابها عن (الألب من حيث علاقته بالنظم الاجتماعي)، وعندما أصدر شاتوبريان سنة ١٨٠٢ (عبقريّة المسيحية)، ثم سار على نهجها النقاد في فرنسا وفي غيرها من البلدان الأوروبية، ويذكر في هذا المجال ناقدان كان لهما أثر كبير في توجيه الأدب والنقد إلى ضرورة العناية بالعامل الاجتماعي، أولهما سانت بيف (١٨٠٤-١٨٦٩) الذي عنى بشخصية الأديب وإبراز العوامل المؤثرة في هذه الشخصية، وثانيهما ليبولت تين (١٨٢٨-١٨٩٣) الذي رصد عوامل الجنس بمعنى العنصر الذي تنتمي إليه الأمة، والزمان والمكان، ورأى أن هذه العوامل تعمل في حياة الأديب عملاً إجبارياً فتترك آثارها واضحة على نتاجه^(١).

وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر نما هذا المنهج النقدي في ظلّال التيارات الواقعية المتنوعة، وقد وجدت هذه التيارات لها بيئة صالحة في فرنسا وانكلترا وفي روسيا خاصة، حيث سيادة الاقطاع والظلم والتبائن الطبقي الحاد الذي انقسم فيه المجتمع القيصري إلى أسياد وأقنان. وقد عبر عن صور هذه الحياة البائسة أدب كل من بوشكين وتور جنيف، وكوكول، ودستوفسكي، و تولستوي، وتشخوف^(٢). وكان الأعم الأغلب من أدبهم قد اتخذ من الفن القصصي مجالاً لتصوير الظواهر الاجتماعية بما فيها من فقر وجهل واستغلال.

إلى هذا الحد يبدو الأدب والنقد الاجتماعي طبيعيين أو مقبولين، أو أن الغلو فيهما ليس غلوّاً يخرجهما من مصداقية الأثر الاجتماعي في حياة الأديب، وفي تقويم أثره الأدبي.

(١) ينظر فصل (تطور النقد لدى الأوروبيين) والنقد الأدبي، لأمجد أمين ص ٣٤٧.

(٢) مقدمة النقد الأدبي، د. علي جواد الطاهر، ص ٤٠٣.

ثم اتخذت الواقعية، ومن ثم النقد الاجتماعي الذي يمثلها- بعداً فلسفياً على يد كارل ماركس (١٨١٨-١٨٨٣) وانجلز (١٨٢٠-١٨٩٥) من خلال نظريتهما في تفسير التاريخ والتطور البشري والاجتماعي على اساس العامل الاقتصادي ووسائل الانتاج.

لقد عدت هذه النظرية كل نشاط انساني في المجتمع بما فيه الأدب والفن بنية فوقية تحركها البنية التحتية التي هي العامل الاقتصادي وحركة الانتاج المادي. وقد وجدت هذه النظرية صداها في الادب والنقد، كما معلوم من نقد بليخانوف (١٨٥٧-١٩١٨)، وأدب مكسيم غوركي القصصي، واصبح لهذا الادب والنقد تيار عارم بعد الثورة الروسية في اكتوبر ١٩١٧، وكان للمسنين (١٨٧٠-١٩٢٤) اثر بارز في توجيه النقد ودعوته الى حزبية الأدب. وجاء من بعده عهد ستالين الذي اخضع الادب والفن والأنشطة الاجتماعية الى رقابة الحزب والدولة، وجعل من الادب والنقد وسيلة من وسائل خدمة الطبقة العاملة (البروليتاريا)، ووجهها الى ان يكونا سلاحاً ضد الطبقة البرجوازية المستغلة.

واصبح الاديب والنقاد يسيران في فلك محدد لهما، وصار اقرب الى منطق الإلزام منها الى الإلتزام الذاتي الحر. وصار الادب والنقد نوي طعم واحد ولون واحد... حديث عن الصراع الطبقي بين المستغلين (بكسر الفين) والمستغلين (بفتح الفين)، وحديث عن وسائل الانتاج والجماهيم. وهكذا انتهى الادب الى كونه مؤسسة اجتماعية شأنها شأن المؤسسات الأخرى.

من هنا يكمن الخلل في المنهج الاجتماعي النقدي في مفهوم الماركسية اللينينية، او للمادية الديالكتيكية. وهو المنهج الذي اصطلح على تسميته بـ (الواقعية الاشتراكية) فيما بعد حين لقره اتحاد الكتاب السوفيت عام ١٩٣٤^(١).

وقد ذكرنا في دراسة لنا منشورة ان هذا المنهج يخضع للظاهرة الادبية الى

(١) المصدر السابق، ص ٤٠٨.

عامل واحد، وهو العامل الاقتصادي، بينما هي في واقع الحال ظاهرة مركبة معقدة تتصل بالكيان الإنساني المبدع الذي لا يمكن تفسير حركته بحركة الانتاج ووسائلها وحدها^(١). ولا ادل على عدم تحمس النقد العالمي لهذه النظرية انها لم تجد صدى واسعاً الا في بيئة محدودة، ولدى نقاد محدوتين خاصة في بيئات العالم الثالث الذي يبحث عن نماذج للتغيير السياسي والاجتماعي.

لما عن مسيرة المنهج الاجتماعي في النقد العربي الحديث، فقد بدت غير مذهبية، أي انها كانت تراعي البعد الاجتماعي للنتاج الادبي، ولا تطغى في تفسيره على ضوء وسائل الانتاج، او تدعو الى جعله وسيلة من الوسائل الحزبية فتربطه بحركة سياسية كالحزب الشيوعي. نلاحظ هذا في الدعوات الأولى لشبلي شميل او سلامة موسى او عمر فاخوري، ثم تدرجت المسيرة بالاقتراب من المادية الجدلية (الديالكتيكية) على يد محمود أمين العالم وعبد العظيم نيس ولويس عوض^(٢)، ثم انتهت الى النقد العقلاني على يد الدكتور محمد مندور^(٣)، كما ان بإمكاننا تبين مظاهر هذا الاتجاه لدى كثير من الشباب في النقد الصحافي للشائع.

وخلاصة القول ان هذا المنهج لا ضير فيه اذا استخدم بالحدود التي نظمها الصلة بين الأديب ومجتمعه، وتستعين بفهم المجتمع وتياراته على فهم الظاهرة الادبية، ولكنه حين يشتط ويتعسف ويصبح وسيلة دعائية سياسية او حزبية، ويفسر الأدب على ان يكون صدى لعملية الانتاج والقوى الاقتصادية، فانه يضر بالادب والنقد وينتهي بهما الى (إكليشبات) تقال في نقد كل اديب، فيفقد النقد روعته وأصالته وفنيته.

(١) الملامح العامة لنظرية الادب الاسلامي، ص ١٦٧.

(٢) النقد الادبي اصوله وتجاهاته، د. احمد كمال زكي، ص ١٢٨ وما بعدها.

(٣) ينظر كتابه (النقد والنقاد للمعاصرون)، ص ٢٢٨، وما بعدها.

رابعاً: المنهج النفسي

ما من شك في ان الادب صورة من صور التعبير عن النفس، وهو ثمرة من ثمار عوالمها المركبة. ولهذا فدراسة الادب وفق منهج يراعي الصلة بين النص ونفسية منشئه من حيث ظروف النشأة والتربية، ومن حيث كونها سوية او شاذة، مترفة او مارة بظروف قاسية.

ثم اننا نعرف ان عنصراً هاماً من عناصر التجربة الادبية هو عنصر العاطفة، ومعالجة هذا العنصر ودراسة ابعاده تحتاج الى معرفة بالنفس الانسانية وميولها واحاسيسها.

غير ان النقاد يرون ان الملاحظة النفسية شيء والدراسة القائمة على علم له قواعده واصوله شيء آخر. فلقد كان لدارسي الادب العربي دراسة بلاغية ملاحظات نفسية هامة نجد مظاهرها في تقرير البلاغيين ان البلاغة هي مناسبة مقتضى الحال، بمعنى مراعاة الاديب لشخصية المستمع ونفسيته، وهم يتحدثون عن الامزجة الانسانية واثرها في صوغ العبارات، فيفرقون بين المولدين والعرب من حيث طبيعة التركيب اللغوي للشعر عند كل منهما.

وفي الدراسات النقدية العربية القنينة فيض من هذه الملاحظات النفسية تتمثل في حديث ابن قتيبة عن الأوقات والأماكن التي يسرع فيها الشعر الى النفس، وحديثه عن اختلاف الشعراء من حيث للطبع والميل، فمنهم من يسهل عليه المديح ويسر عليه الهجاء، وبالعكس، ومنهم من تتيسر له المراثي ويتعذر عليه الغزل، وهكذا.

ويطول بنا المقام ان نحن نتبعنا للملاحظات النفسية في كتب النقد القديم مثل (الموازنة بين الطائيين) للأدمي، او (الوساطة بين المتنبي وخصومه) للقاضي عبدالعزيز الجرجاني، او غيرهما من كتب النقد، ولكننا نشير الى غزارة هذه الملاحظات في كتاب (اسرار البلاغة) للامام عبدالقاهر الجرجاني الذي وقف حديثه عند تأثير الصور البيانية في نفس المتلقي او المتذوق ومن المعروف ان الدراسة

البلاغية جمدت بعد عصر عبدالقاهر في القرن الخامس واتخذت منحى آخر ليس هذا مجال الحديث عنه.

اما المنهج (النفساني) الذي هو غير الملاحظة النفسية، والذي يعتمد على علم التحليل النفسي في نقد الادب والفن، فهو منهج قائم على قوانين ونظريات وطرق ليس لنا بها سابق عهد، وانما هي مدينة لانجازات علم النفس في الثلث الاخير من القرن التاسع عشر، والنصف الاول من القرن العشرين في اوروبا.

يقترن علم التحليل النفسي بالعالم النمساوي سيجموند فرويد (١٨٣٣-١٩٣٩)، وتلاميذه الذين اشتهر منهم كل من أدلر النمساوي (١٨٧٠-١٩٣٧) ويونج السويسري (١٨٧٥-١٩٦١) وأن اختلفنا معه فيما بعد وجاء بنظريات جديدة في التحليل النفسي لا تعتمد على الاساس الذي اعتمد عليه فرويد.

لقد طلع فرويد على الناس بنظريته التي تركز للفرائز كلها حول غريزة حب الحياة ممثلة بوضوح في الغريزة الجنسية، وأن الحياة النفسية الانسانية تنقسم الى شعور ولا شعور، وفرويد في نظريته هذه مصطلحات ثلاثة هامة هي:

١- الغريزة الجنسية (الليبدو) أو الأنا العليا (LIBIDO).

٢- الأنا أو الذات أو الاجو (EGO)، وهي منطقة الشعور أو العقل الذي نخضع للضوابط الاجتماعية.

٣- اللاشعور أو الهي أو إ (I D)، وهو العنصر الذي يتعارض مع المجتمع وتقاليده، ويعبر عن نفسه أحيانا عن طريق الاحلام التتويم المغناطيسي^(١).

نرى المدرسة النفسية التحليلية هذه ان هذه القوى في صراع دائم، وقد يتطلب بعضها على بعض، ولذلك تجد من مصطلحاتها (القمع والكبت والتسامي والتبرير والقلب والقهْر)، وحين يبلغ الصراع قمته يضطرب الجهاز العصبي، ويقاد الى

(١) ينظر، في النقد الادبي، د. عبدعزيز عتيق، ص ٣٠١، والمصادر التي اعتمدها مثل: الشعر والشعراء، ج ١، ص ٧٩، والمعدة ج ١، ص ١٧٨.

طلب الأمراض العقلية حيث يضطلع التحليل النفسي بعلاجه.

الذي يهمننا من هذا العلم انه يرى ان التعبير الفني مرتبط بمنطقة الاشعور اكثر من ارتباطه بالعقل او الشعور، لأن المنطقة الاولى هي في حالة تهيج وثورة، فهي اقرب الى الفيض الابداعي منها الى منطقة الشعورية (العقلية) المستقرة التي كثيرا ما تحقق رغباتها^(١).

والذي يهمننا ايضا ان هذه المدرسة وجدت ما يساعدها على توضيح نظريتها في الادب والفن حتى ان بعض مصطلحاتها جاءت بمسميات ابطال مسرحيات اوروبات عالمية مشهورة. فعقدة (اوديب) تستند الى مسرحية اوديب الملك لسوفو كلس اليوناني، وهي تؤكد ان الولد يميل ميلا جنسيا نحو امه، وينظر الى والده نظرة حقد دفين، ولكنه لا يستطيع ان يعبر عن هذا الحقد (شعوريا)، وانما يكتبه في (منطقة الاشعور) الامنة، حتى تجد لها متفقا، فتظهر على السطح، وقد تحققت هذه الرغبة الدفينة عند اوديب، وانتهى به المطاف -حسب السياق المسرحي... ان يتزوج له نون ان يدري!!

ومثل هذا فعلت هذه المدرسة مع مسرحية هاملت لشكسبير، ورواية (الاخوة كارمازوف) لدستوفكي، أي انها خلّتهما على ضوء عقدة اوديب. وقد وجد كل من ادلر ويونج مانتها في الادب والفن لايضاح نظريتهما في (عقدة النقص) و (العقل الباطني الجمعي)^(٢).

لقد نظر الفرويديون الى العمل الفني على انه وثيقة تساعد تحليلها على معرفة القوى النفسية للاشعورية لذا الفنان ولهم في هذا مسلكان اثنان:

الاول : استخدام العمل الفني وسيلة لفهم نفسية الفنان، وما فيها من عقد وامراض.

الثاني: اتخاذ شخصية الفنان وسيلة لتفسير العمل الفني.

(١) مقدمة في النقد الادبي، ص ٤٢٤.

(٢) تنوق الادب، ص ٣٢٧.

ويرى النقاد ان العمل الاول لا يهم الا علم النفس، اما الثاني فهو مفيد ومساعد للعملية النقدية التفسيرية، خاصة اذا كان العمل الفني غامضاً ورمزياً، ولا يمكن فهمه الا عن طريق ارجاعه الى القوى الخفية اللاشعورية في النفس الانسانية^(١).

ومن المعروف ان هذا المنهج انبهر به النقد لدى الاوربيين، ووجد له انصاراً في امريكا، وحللت على ضوءه نتاجات ادبية وفنية قديمة وحديثة.

اما في النقد الادبي العربي الحديث، فقد وجد صده في اكثر من دراسة، ولدى اكثر من ناقد، فقد كتب فيه الدكتور محمد احمد خلف الله (من الوجهة النفسية في دراسة الادب ونقده)، وصدر (مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والادب) للأستاذ امين الخولي، (دراسات في علم النفس الادبي) للأستاذ حامد عبدالقادر، كما كتب الدكتور عز الدين اسماعيل كتابه الموسوم بـ (التفسير النفسي للادب)، غير ان اكثر الدراسات التطبيقية شيوعاً ما كتبه كل من الأستاذ عباس محمود العقاد عن ابي نواس وعمر بن ابي ربيعة، وما كتبه الدكتور محمد النويهي عن نفسية بشار وابي نواس، وما قام به من تحليل لشخصية ابن الرومي في كتابه (ثقافة الناقد الادبي) حيث وظف المعلومات البيولوجية والنفسية في تحليل هذه الشخصية، ورأى (ان المؤثرات العظمى التي جعلته كما كان لم تكن عصره، ولا امته ولا بيئته، ولا تربيته، ولا نوع التعليم الذي اصابه، ولا غير هذا من عوامل البيئة، انما كانت في اغلبها مؤثرات جسمية)^(٢).

ان هذا المنهج كثير الجدوى والفائدة للدراسة النقدية اذا استخدم بحذر ونباهة

(١) في النقد الادبي الحديث، د. فائق مصطفى، وعبد الرضا علي، ص ١٧٥.

(٢) ثقافة الناقد الادبي، ط٧، مطبعة الخافجي القاهرة، ١٩٦٩، ص ١٢٨، وتطرق للدراسة التي قدمها الدكتور محمد ابو بكر اول الى ندوة قسم اللغة العربية بجامعة باجور، بمدينة كاتو النجيرية، وهي بعنوان (الاتجاه النفساني في الدراسات الادبية الحديثة من خلال بعض كتب محمد النويهي)، والدراسة قدمت في ربيع الاول ١٤٠٧، ١٩٨٧، وهي مرفوعة بالالة الكتبة.

وموضوعية، فهو يساعد على فهم النص على ضوء سلوكك كاتبه وانعكاسات هذا السلوك على النص، كما يساعد على فهم نفسية الجمهور وسلوك السبل التي تساعد على التأثير فيها وتحريكها عن طريق معرفة العلاقة بين المنبه والاستجابة، ومن المعروف ان ما يسمى بـ (الحرب النفسية) قد افاد من هذا المنهج في تحقيق اهدافه، فضلا عن ان كثيرا من الظواهر النفسية المنعكسة في النص يمكن لقاء الضوء عليها اغناء للنص وتفسيراً لمحتواه^(١).

ومع ذلك فإن هناك مجموعة من المخاطر او العيوب اكتتفت علم النفس التحليلي نفسه، والمنهج النقدي القائم عليه كذلك، ومن هذه العيوب ما يلي:

١- ان نتائج علم النفس التي قيل انها كانت (عملية)، لم تكن- فسي الاقل بعض منها -بالعملية اليقينية، خاصة ذلك الاتجاه الذي يضخم من اثر الغريزة الجنسية، ويعد عنصر (اللاشعور) في النفس الانسانية يشكل تسعة اعشار ٩/١٠ من النفس الانسانية، بينما لا يشكل الشعور او العقل الا عشرا ١/١٠، وبهذا تخضع النفس الانسانية الى نوع من الجبرية او الحتمية، بما يقر بها من السلوك الحيواني غير المسؤول، لأن الانسان -والحال هذه- مسوق او مجبر بدافع من هذه الغريزة حسب ما تقرره النظرية الفرويدية^(٢) ولا ادل على عملية فرويد في هذا الاتجاه المبالغ فيه من خروج تلميذته انلر ويونج على منهجه ورفضهما غلوه في فهم الدافع الجنسي، ومن المعلوم ان علم النفس هذا فقررت موضوعاته وقوانينه في اجواء (العلمانية) المضادة للقيم الدينية والوحدانية الربانية.

٢- ان الهم الأول للمحلل النفسي هو التحليل النفسي، وليس للقيمة الفنية وعناصر الابداع في العمل الادبي، وبهذا يستوي عنده العمل الفني الجيد والعمل الرديء ما دام يحققان الهدف من التحليل النفسي^(٣). وفي هذا هنر للمادة التي نتعامل معها،

(١) الاسلام والفن، ص ٧٦ وما بعدها

(٢) ينظر كتابنا (الملاحم العلة لنظرية الادب الاسلامي)، ص ١٦٦.

(٣) في النقد الادبي، د. عبد العزيز عتيق، ص ٢٩٧.

وهي (النص)، ومن المعلوم ان للنص قوانينه الذاتية الخاصة، التي لا تخضع بالضرورة للجانب النفسي. او الشخصي (ان النصوص لا تعد في الحالات جميعا وثيقة مفصحة عن نفس كاتبها بقدر ما تعد عملاً موضوعياً ينقسم فيه الشخص عن نتاجه الفني، فقد نقرأ قصيدة، مثلاً تتحدث عن (الشجاعة) الا ان صاحبها موسوم بالجبن. وقد يتحدث الخطيب عن اهمية للصق الا انه يمارس الكذب... مما يعني ان الباحث ليس بمقدوره ان يستخلص من النص المدروس حقيقة السلوك الذي يصدر عن كاتبه^(١).

٣- تركز الدراسات النفسية النقدية على الشخصيات الشاذة والمصابة بالامراض النفسية والعقد، كما رأينا من دراسة نفسية ابي نواس وبشار، ووراء هذا ما وراه من اعتبار هؤلاء الشاذين قدوة للفنانين، وقبلة للمبدعين، وبحق لنا ان نستأمل عن هذا العلم الذي لا يصلح الا للحالات المرضية (العيادية)، وتصييق قوانينه عن تفسير حالات الاستقامة والاستواء في النفس البشرية، ماذا وراه هذا النوع من الدراسات مما لم نشر اليه...^(٢).

خامساً: المنهج التكاملي

تبدى لنا في الحديث عن المناهج النقدية الأربعة السابقة (التاريخي والفني والاجتماعي والنفسي) انه لم يسلم واحد منها من المآخذ والعيوب، ولهذا كانت الساحة النقدية تشترب الى منهج ان لم يكن يخلو من العيوب، فإنه -على الأقل- يكون اكثر التصاقاً بالعملية الابداعية، ولقرب تعبيرها عنها.

يحاول هذا المنهج التكاملي ان يكون هو البديل، على انه يقرر بأن اصوله ومادته النقدية وخطواته لا تتدابى والمناهج السابقة، ولا يقول بأنه يأتي بجديد لم

(١) الاسلام والفن، ص ٧٦.

(٢) الملامح العامة لنظرية الادب الاسلامي، ص ١٦٦.

تضطلع به، بل أنه يجهد بأن يفيد من حسناتها، ويتجاوز كل عيوبها أو أكثرها.

إن المناهج السابقة، كان نقادها ينظرون إليها على أنها قواعد وقوانين واجبة الاتباع، وأنها كانت تكون أهدافاً بذاتها، وكاد الأدب في بعضها يكون وسيلة لأهداف تحليلية نفسية، أو سياسية اجتماعية. وكان ضررها على النقد (يتمثل في أنها تفسده، وتخفه، وتقضي على روحه، وبالتالي تؤثر في الأدب، وتحاول أن تفرض عليه ما ليس في طبيعته، وتتحكم في حريته وانطلاقاته التي هي مصدر إبداعه وإبتكاراته)^(١).

واحسب أن كثيرا من النقاد لم يتحدثوا عن هذا المنهج في مؤلفاتهم ودراساتهم عن المناهج النقدية، خشية أن ينظر القراء إلى هذا المنهج على أنه منهج تلقيني، وأنه من السهل على الناقد أن يقول بأنه يأخذ خير ما في المناهج ويدع سيئها الذي لا يخدم العملية الإبداعية، ولا يكشف عن حقائقها.

والحق أن هذا المنهج هو خلاصة عملية تركيبية بعد بسط وتحليل معمق للمناهج السابقة ومعرفة ما آلت إليه من نهايات، وما واجهتها من عقبات، كان ضررها معها أكثر من نفعها للأدب ونقده.

واعتقد أنه جاز لنا أن نتحدث عن (واقعية) ذات دلالة وضعية، وليست مذهبية، فإن هذا المذهب المتكامل هو الأقرب إلى الواقعية لأنه يحقق الغاية من الدراسة الأدبية التي تتناول النص من جوانبه كلها، وتعنى بالعوامل المؤثرة فيه والمساعدة على خلقه كلها.

أنه، بمعنى آخر، بشكل نظرية تعنى بالتجانس بين النسب في النظر إلى العمل الأدبي وتفسيره وتحاول ألا يطغى عنصر على عنصر في خطوات الفهم والتفسير والتقويم.

ولعل خير من افاض في الحديث عن ملامح هذا المنهج هو الدكتور شكري

(١) في النقد الأدبي، د. عبدالعزيز عتيق، ص ٣٠٨.

فيصل، وإن لم يسمه باسمه، وذلك حين قام بعملية تحليلية للمناهج السابقة، أو بعضها، ثم انتهى إلى هذا التركيب الجامع الذي يفيد من جهد السابقين، وبنه إلى مكان الضرر في مناهجهم، ويرسم للمعالم إلى المنهج الذي يخدم الأهداف العامة والخاصة للادب، ويساعد على تطوير الوعي النقدي الذي يسهم بدوره في تطوير الإبداع الأدبي في بيئتنا العربية، ويصلها بمنابع الإبداع العالمية.

يقول الدكتور شكري فيصل في خلاصة دراسته: (لم نجد في النظريات والاتجاهات المختلفة التي تعلقت على الأدب العربي النظرية التي تلي حاجة هذا الأدب وتلعب في درسه وتاريخه، فقد كانت هذه النظريات جميعاً، المفترضة منها والمطبقة، سواء في اللغز إلى نحو من اتحاء الدراسة، والقصور عما عده، والنظر إلى الأدب من جانب وأعمال الجوانب الأخرى، وبدت كلها، وعليها هذه الجوانب من النقص)^(١). ويقول في موضع آخر من بيان عيوب هذه المناهج: (إن عيب الدراسات السابقة كلها أنها كانت تعتبر القضية الأدبية تبعاً، ونحن نحب أن نجعل منها أصلاً، فالنظرية المدرسية (التاريخية)، مثلاً، ربطت القضية الأدبية إلى عجلة السياسة، والنظرية الإقليمية (نظرية الجنس والعصر والبيئة)، جعلت منها ثمرة حتمية لا مفر منها لعوامل البيئة، ونظرية الثقافات صورتها على أنها تعبير عن هذا التفاعل الثقافي)^(٢). وهو بهذا يقرر أصل المنهج الجديد وهو التفريق بين الدراسة المساعدة والدراسة الأصلية، وعنده أن الدراسة الأصلية هي التي تقف عند النص ودراسته وتوثقه، والتعرف على حياة منشئه، وتحقيق نسبه، أما الدراسة المساعدة فهي هذا التاريخ أو البيئة أو الأمة التي ينتمي إليها الأديب، أو تعبيره عن الظواهر الاجتماعية، والفلسفية، وهي عوامل مضيئة لجنبات التفسير، ولكنها ليست أساساً في فهم العمل الأدبي.

أما شأن المناهج السابقة، فهو الوقوف عند العامل للمساعدة وحدة نسيان النص

(١) مناهج الدراسة الأدبية، ص ٢٢١.

(٢) للمصدر السابق، ص ٢٣٦.

المبدع نفسه، وفي هذا عكس الجهد المرتقب من النقد، وطبع النقد بلون واحد من الأداء والفهم، وحجب السبل المؤدية الى فهم النص انطلاقا من ذاته وخصوصياته بعيدا عن العوامل المساعدة على تكوينه.

اما الناقد الاخر الذي اشار الى حدود هذا المنهج، ولكن بطريقة تختلف عن منحنى الدكتور شكري فيصل، ذلك هو الدكتور احمد كمال زكي الذي اراد ان يرصد اعمال الاعمدة في تاريخ النقد العربي الحديث، ليدلل على انها تكاد تتخذ طابع (التكاملية) وتأتى عن (المذهبية) او المنهجية للضيقة ذات اللون الواحد.

فالنقاد من هؤلاء الرواد الكبار تكاد تجتمع في نقده ملامح الاتجاهات النقدية السائدة، ولم يحبس نفسه على نوع واحد منها. هذا في الاعم الاغلب، وان وجدنا المتأخرين منهم، او بعض الرواد من حاول ان يجرب او يتخصص في منهج واحد.

لقد تحدث الدكتور زكي عن نقد حسين المرصفي، ونقد طه حسين، ونقد امين الخولي، وعرج على منهج فاروق خورشيد، وجهود محمد غنيمي هلال، ومصطفى ناصف، وسهير قلمايوي، وعبدالقادر القط، وصلاح عبدالصبور وغيرهم، وانتهى الى ان الملامح العامة في نقدهم تنبئ عن فلسفة لغوية وجمالية، وتعكس ثقافة تاريخية واجتماعية ونفسية، وتقيد من تجارب النقد العربي القديم، ومثلما تقيد من انجازات النقد واتجاهاته القديمة والحديثة في اوربا، دون ان تحصر نفسها في اطار ضيق من الفهم لاصول العمل الادبي وخصائصه وحقائقه واسراره، ولعل في هذا سر نجاحها، وتواصلها، وفيه ايضا، ابراز لقدرتها على دفع عجلة الادب العربي الحديث، والأخذ بيده الى النهوض والتواصل مع الذات ومع المجتمع في الوقت نفسه.

ولعل خير فقرة نقبستها من الفصل الطويل الذي عقده للمنهج التكاملي، هي قوله، بعد حديثه عن ثلاثة من النقاد، هم: محمد غنيمي هلال، ومصطفى ناصف، وعبدالرحمن عثمان:، (يمكن ان نلاحظ ان الثلاثة يجمعهم طريق ابرز معالمه:

١- إن الادب تجربة جمالية شاملة، وهو لا يحتوي أي شيء من شأنه ان يتلقى مع القيم الاخلاقية.

- ٢- وعلى الاديب ان يتمثل للتقديم، لكن لا بأس ان يخرج بالجديد ما لم يخل هذا الجديد بالمثالية للمجمع عليها.
- ٣- ولا يعتبر صادقا أي نص ادبي لا يعبر عن المشاعر التي ينفع لها المجموع برغم ان التعبير فيها اساسا ذاتي محض.
- ٤- والناقد البصير هو الذي ينفي عن النقد المذاهب التي يراها مجانية لطبيعة العملية الادبية.
- ٥- والنقد عادة يستمد اسباب وجوده من النص الادبي، وهذا النص نتاج التلاحم، بين العفريات الفردية والبناء الاجتماعي بكل ابعاده وتواريخه^(١)، وفي هذا -كما تلاحظ- جمع لعناصر المنهج التكاملي، وبيان لخصائصه وطابعه بشكل عام.
- وهكذا بدا لنا ان توظيف محاسن المناهج كلها عملية مجدية ومثيرة للنقد، وان اثار منهج على منهج لا يكون الا في الموضوع الذي يكون فيه منهج معين اجدى من منهج آخر، وقد بدا -لنا كذلك- ان تفسير العمل الادبي ضمن عامل واحد مجافاة للعمل الابداعي الذي هو نتاج للنفس الانسانية المركبة التي لا يمكن فهمها الا من خلال النظر الى مكوناتها الشعورية والعقلية والجمالية، فضلا عن العوامل الاجتماعية والاقتصادية المؤثرة فيها.
- وبهذا فإننا في الحديث عن المذاهب الادبية، والمناهج النقدية، نكون قد رسمنا الطريق للثقافة النقدية التي تكون سلاحا للناقد في تعامله مع النصوص الادبية، ومبدعي هذه النصوص، وبيناتهم والعوامل المؤثرة في تكوينهم، وفي تكوين نتاجاتهم.

(١) النقد الادبي الحديث، اصوله واتجاهاته، فصل: النقد التكاملي، ص ١٠٢-١٠٣

الخاتمة

إذا قيل بأن النقد (هو في تمييز الاساليب) فهل استطاعت الصفحات السابقة بفصولها العشرة ان تساعد الطالب الجامعي في مرحلته الاخيرة بقسم اللغة العربية على ان يكون له رهافة حس، وشفافية تذوق. بأن يميز بين الاساليب المتنوعة، ويربطها بآثارها الادبية، ويعرف العوامل الفنية والاجتماعية المؤثرة فيها؟

فاذا وفقنا الى شيء من هذا، فهو ما كنا نبغي، اما اذا لم نوفق، فلنبحث عن الخلل، اهو في الطالب او في الاستاذ او في المنهج؟ ولنحاول ما اوتينا من موضوعية ان نسدد ونقارب، كما جاء في التوجيه النبوي الشريف، فنرفع من المستوى العلمي والفني للطالب، ونوحي للاستاذ الفاضل ان يوظف خبرته وثقافته المعقدة في تشويق الطالب للمادة الادبية، وان نحدد من اساليبنا، وطرق تأليفنا بإخضاعها على الدوام الى النقد الموضوعي، والاستجابة السليمة.

بقي ان نقول ان باستطاعتنا ان نتوسع في هذه المادة في غير هذه الصفحات فنكلف الطالب بأبحاث تتعلق بشخصيات نقدية عربية وعالمية، او أبحاث تناقش نظرية ادبية قديمة او حديثة، او بنصوص شعرية وقصصية ومسرحية يحللها الطالب على ضوء المناهج التي وضعناها بين يديه، وقد نقدم له بأنفسنا امثلة تطبيقية نحلل فيها نماذج محددة من هذه النصوص، وبهذا تتعاقد النظرية مع التطبيق، ونحقق للهدف المتوخى من دراسة للنقد الانبي، بما فيه من ادوات ومهارات، وبما يحتاج اليه من ثقافة وموهلات.

ثبت بالمصادر والمراجع

- ١- اثر القرآن في الشعر العربي الحديث، د. شلتاغ عبود، دار المعرفة، دمشق، ط١، ١٩٨٧.
- ٢- الادب المقارن، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة - للثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠.
- ٣- الادب وفنونه، د. محمد مندور، دار نهضة مصر، للقاهرة، ط١، ١٩٨٠.
- ٤- الادب وفنونه، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٧٨.
- ٥- الادب ومذاهبه، محمد مفيد الشوباشي، الهيئة المصرية للعلم، القاهرة، ط١، ١٩٧٠.
- ٦- الادب والصراع الحضاري، د. شلتاغ عبود، دار المعرفة، دمشق، ط١، ١٩٩٥.
- ٧- الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٧٤.
- ٨- الاسلام والفن، د. محمود البستاني، مجمع للبحوث الاسلامية، مشهد، ليران، ط١ ١٤٠٩ هـ.
- ٩- اصول النقد الادبي، احمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط١، ١٩٩٢.
- ١٠- اعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، بيروت، ب ط، ب ت.
- ١١- الاوراس في الشعر العربي، ودراسات اخرى، د. عبدالله الركبي، الشركة الوطنية، الجزائر، ط١ ١٩٨٢.

- ١٢- البيان والتبيين، ابو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ مطبعة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٣٨٠هـ، ١٩٦٠. تحقيق عبدالسلام هارون.
- ١٣- تاريخ النقد لابني عند العرب، طه احمد لبراهيم، دار الحكمة، بيروت، ب ط ، ب ت.
- ١٤- تاريخ الادب الحديث، د. حامد حنفي داود، ديوان للمطبوعات الجامعية، الجزائر، ط١، ١٩٨٣.
- ١٥- تجديد نكرى ابي للعلام، د. طه حسين، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٣٧.
- ١٦- تذوق الادب، طرقه ووسائله، د. محمد ذهني، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ب ط، ب ت.
- ١٧- التطور والتجديد في الشعر الاموي، د. شوقي ضيف، دار المعارف القاهرة، ط٧، ١٩٨١.
- ١٨- تطور النقد والتفكير العربي، د. حلمي علي مرزوق، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٢، ب ط.
- ١٩- تطور الادب الحديث في مصر، د. احمد هيكل، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧١.
- ٢٠- تعريف بالنثر العربي، د. عبدالكريم الاشنر، مطبعة ابن حيان، دمشق، ط١، ١٩٨٢.
- ٢١- التيارات المعاصرة في النقد الادبي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٣٨٥هـ، ١٩٦٣م.
- ٢٢- الثابت والمتحول، علي احمد سعيد (لونيس)، دار العودة والثقافة، بيروت، ط١، ١٩٧٤.
- ٢٣- ثقافة الناقد الادبي، د. محمد النويهي، مكتبة الخانجي ودار الفكر، القاهرة، ط٢، ١٩٦٩.

- ٢٤- جنة العبيط، د. زكي نجيب محمود، مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٤٧.
- ٢٥- حركة الشعر الحر في الجزائر، د. شلتاغ عبود، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط١، ١٩٨٥. للجزائر.
- ٢٦- حديث الأربعاء، د. طه حسين، دار المعارف، القاهرة، ب ط، ب ت.
- ٢٧- حركة التجديد في الادب العربي، مجموعة من الاساتذة، دار الثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٧٥.
- ٢٨- حماسة ابي تمام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٣٧١، ١٩٥٧- القسم الاول، تحقيق احمد امين، وعبد السلام هارون.
- ٢٩- دراسات نقدية في الادب المعاصر، مصطفى عبداللطيف السحرتي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٦٩.
- ٣٠- دور الادب المقارن في توجيه دراسات الادب العربي المعاصر، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٥٦.
- ٣١- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح احمد، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٤.
- ٣٢- الرمزية في الادب العربي، د. درويش الجندي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٥٨.
- ٣٣- الرمزية والمربالية، ايليا حاوي، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٨٠.
- ٣٤- الرومانتيكية، د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة والعودة، بيروت، ب ط، ١٩٧٣.
- ٣٥- النثر الفني في القرن الرابع، د. زكي مبارك، المكتبة التجارية الكبرى، بمصر، ط٢، ب ت.

- ٣٦- الساق على الساق فيما هو الفزريق، احمد بن فارس الشدياق مكتبة الحياة بيروت، ب ط، ب ت.
- ٣٧- الشعر بين نقاد ثلاثة، د. احمد ابو سعد، دار الثقافة، بيروت، ب ط، ب ت.
- ٣٨- الشعر والشعراء في العراق، احمد ابو سعيد، دار المعارف، بيروت، ط١، ١٩٥٩.
- ٣٩- شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، عباس محمود العقاد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٠.
- ٤٠- شوقي ولضحايا العصر والحضارة، د. حلمي علي مرزوق، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٥.
- ٤١- عباس العقاد ناقد، عبدالحى دياب، دار الشعب، القاهرة، ط١، ١٣٨٥هـ، ١٩٦٦م.
- ٤٢- عصر نجيبى الاول، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة ط ١١، ١٩٩١م.
- ٤٣- علم المعاني، د. عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.
- ٤٤- العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٤٠١هـ، ١٩٨١م. تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي.
- ٤٥- في النقد الاسلامي المعاصر، د. عماد الدين خليل، مؤسسة الرسالة بيروت، ط١، ١٣٩٢هـ، ١٩٧٢م.
- ٤٦- في الالب الحديث، د. عمر الدسوقي، دار الفكر، بيروت، ط٨، ١٩٧٣م.
- ٤٧- في النقد الادبي الحديث، د. محمد عبدالرحمن شعيب مطبعة دار التأليف، القاهرة، ط١ ١٩٦٧.

- ٤٨- في النقد والادب، د. محمد مندور، دار النهضة مصر، القاهرة، ب ط، ١٩٧٧.
- ٤٩- في نقد الشعر، محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٧٧.
- ٥٠- فن الادب، توفيق الحكيم، مكتبة الادب، القاهرة، ب ط، ب ت.
- ٥١- في النقد الادبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، د. فائق مصطفى، ود. عبدالرضا علي، منشورات جماعة الموصل، العراق، ط١، ١٩٨٩م.
- ٥٢- في النقد الادبي، د. عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٧٢م.
- ٥٣- فلسفة الجمال، نشأتها وتطورها، د. اميرة حلمي مطر، دار الثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٧٣م.
- ٥٤- فن القصة، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٥٩م.
- ٥٥- الفن ومذهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٨، ١٩٧٧م.
- ٥٦- فن الخطابة، د. احمد الحوفي، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٤، ب ت، ب ط.
- ٥٧- فنون الادب المعاصر في سوريه، دار الشرق، بيروت، ١٩٧١، ب ط.
- ٥٨- القضية والرواية، د. عزيزه مريدن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط١، ١٩٧١م.
- ٥٩- قضايا النقد المعاصر، د. محمد زكي الشماوي، الشركة المصرية العامة، الاسكندرية، ط١، ١٩٧٥م.
- ٦٠- الكلاسيكية في الادب والفنون العربية الفرنسية، د. ماهر حسن فهمي، ود. كمال زيد، مكتبة الإنجلو المصرية، ب ط، ب ت.

- ٦١- مقدمة في النقد الادبي، د. علي جواد الطاهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.
- ٦٢- مقدمة في نظرية الادب، د. عبدالمنعم تليمة، دار الثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٧٩م.
- ٦٣- مقدمة لنظرية الادب الاسلامي، د. عبدالواسط بدر، دار المنارة، جدة، السعودية، ط١، ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م.
- ٦٤- محاضرات في نظرية الادب، د. شكري عزيز الماضي، دار البعث، قسطينة، الجزائر، ط١، ١٤٠٤هـ، ١٩٨٤م.
- ٦٥- منخل الى تاريخ الاداب الاوربية، د. عماد حاتم، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط٢، ١٩٨٤م.
- ٦٦- المسرحية في الادب العربي، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ط٥.
- ٦٧- الملامح العامة لنظرية الادب الاسلامي، د. شلتاغ عيود، دار المعرفة، دمشق، ط١، ١٩٩٢م.
- ٦٨- منهج الواقعية في الابداع الفني، د. صلاح فضل، دار المعارف، القاهرة، ب ط، ب ت.
- ٦٩- مناهج الدراسة الانبئية، د. شكري فيصل، بيروت، دار الملايين، ط٤ ١٩٧٨م.
- ٧٠- نظرية الادب، شافيف عكاشه، ديوان المطبوعات الجماعية، الجزائر، ط١ ١٩٦٤م.
- ٧١- النقد والنقد المعاصرون، د. محمد مندور، دار نهضة مصر، ب ط، ب ت.
- ٧٢- النقد والدراسة الانبئية، د. حلمي علي مرزوق، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.

- ٧٣- النقد الأدبي المعاصر في الربع الأول من القرن العشرين، د. اسحق مرسى الحسيني، معهد البحوث وللدراسات العربية، القاهرة، ط١، ١٩٦٧م.
- ٧٤- النقد المنهجي عند العرب، د. محمد مندور، مطبعة نهضة مصر، ب ط، ١٩٧٢م.
- ٧٥- النقد الأدبي العربي الحديث ومذاهبه، د. محمد عبدالمعنى خفاجي، مطبعة النجالة، القاهرة، ب ت ، ب ط.
- ٧٦- النقد الأدبي الحديث واتجاهات رواده، د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الاسكندرية، ط١، ١٩٨١م.
- ٧٧- النقد الأدبي الحديث، اصوله واتجاهاته، د. احمد كمال زكي، الهيئة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٧٢م.
- ٧٨- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط١، ١٣٩٩هـ، ١٩٧٩م، تحقيق د. محمد عبدالمعنى خفاجي.
- ٧٩- النقد الأدبي، احمد لمين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٨٣م.
- ٨٠- الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبدالعزيز الجرجاني، مطبعة الحلبي، القاهرة، ط١، ١٣٨٦هـ، ١٩٦٦م. تحقيق، ابو الفضل محمد ابراهيم وعلي الجلاوي.
- ٨١- الواقعية الاسلامية في الادب والنقد، د. احمد بسام الساعي، دار المنارة، جدة، السعودية ط١، ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م.

فهرسة الموضوعات

٥المقدمة
٧الفصل الأول : مفهوم الفن والادب
٩- ماهية الفن
١٦- ماهية الأدب
٢٥الفصل الثاني: عناصر الأدب الأربعة
٢٧- العاطفة
٣٢- الخيال
٤٠- المعنى أو المضمون
٤٨- الاسلوب
٥٣الفصل الثالث: نظرية النقد
٥٥- التعريف
٥٦- طبيعة النقد
٥٨- وظيفة النقد
٦٢- النقد بين الذاتية والموضوعية
٦٤- النقد وتنمية الذوق
٦٦- شروط للنقد
٦٩الفصل الرابع: تطور النقد لدى الغربيين
٧١- العصر اليوناني
٧٤- العصر الروماني

٧٥	١- عصر النهضة
٧٦	- الكلاسيكية الجديدة
٧٨	- عصر الرومانسية
٨٢	- النصف الثاني من القرن التاسع عشر
٨٦	- للقرن العشرون
٨٩	ملامح النقد العربي القديم
٩١	- بين الجاهلية والاسلام
٩٣	- في العصر الاموي
٩٥	- في العصر العباسي
٩٨	- النقد بين مذهب ابي تمام ومذهب البحتري
١٠٢	- النقد اللغوي
١٠٥	- عمود الشعر
١٠٩	نشأة النقد الادبي الحديث
١١١	- في التفكير الادبي والنقدي
١١٣	- المرحلة الاحيائية
١١٦	- ارهاصات التجديد
١١٩	- مدرسة الديوان والتيار الرومانسي
١٢٩	نظرية الانواع الادبية والشعر
١٣١	- للشعر والنثر
١٣٧	- انواع الشعر
١٣٩	- الشعر الغنائي
١٤٢	- الشعر الملحمي

الفصل الخامس:

الفصل السادس:

الفصل السابع:

١٤٦	- الشعر التمثيلي.....	
١٥٢	- الشعر التعليمي.....	
١٥٧	نظرية الانواع الأدبية والنثر.....	الفصل الثامن:
١٥٩	- المقالة.....	
١٦٤	- الخطابة.....	
١٧١	- القصة.....	
١٨١	- المسرحية.....	
١٨٩	المذاهب الأدبية.....	الفصل التاسع:
١٩١	- الكلاسيكية.....	
١٩٥	- الرومانسية.....	
٢٠٤	- الواقعية.....	
٢١٣	- الرمزية.....	
٢٢١	مناهج النقد الأدبي.....	الفصل العاشر:
٢٢٣	- المنهج التاريخي.....	
٢٢٧	- المنهج الفني.....	
٢٣١	- المنهج الاجتماعي.....	
٢٣٦	- المنهج النفسي.....	
٢٤١	- المنهج التكاملي.....	
٢٤٦	الخاتمة.....
٢٤٧	ثبت المصادر والمراجع.....
٢٥٤	فهرس الموضوعات.....

Dar Majdalawi Pub. & Dis.
Amman 11118 - Jordan
P.O.Box: 184257
Tel Fax: 4611606

دار مجدلاوي للنشر والتوزيع
عمّان - الرمز البريدي: ١١١١٨ - الأردن
ص.ب.: ١٨٤٢٥٧ - فاكس: ٤٦١١٦٠٦

رقم الإيداع: ١٩٩٨/٣/٤٤٧

رقم الإجازة المتسلسل: ١٩٩٨/٣/٤٤